காட்சிப் பிழை

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ் www.kaatchippizhai.com நவம்பர் 2013 | மலர் 1 | இதழ் 11 | ரூ.20
Tamil Film Journal November 2013 | Volume 1 | Issue 11 | Rs.20

விமர்சனம்

வருத்தப்படாத வாலிபர் சங்கம்

இதற்குதானே ஆசைப்பட்டாய் பாலகுமாரா

மிஷ்கின்

வெகுளித்தனமல்ல அறியாமையின் கொடூரம்

மணிரத்னம் சினிமா

உயிரே

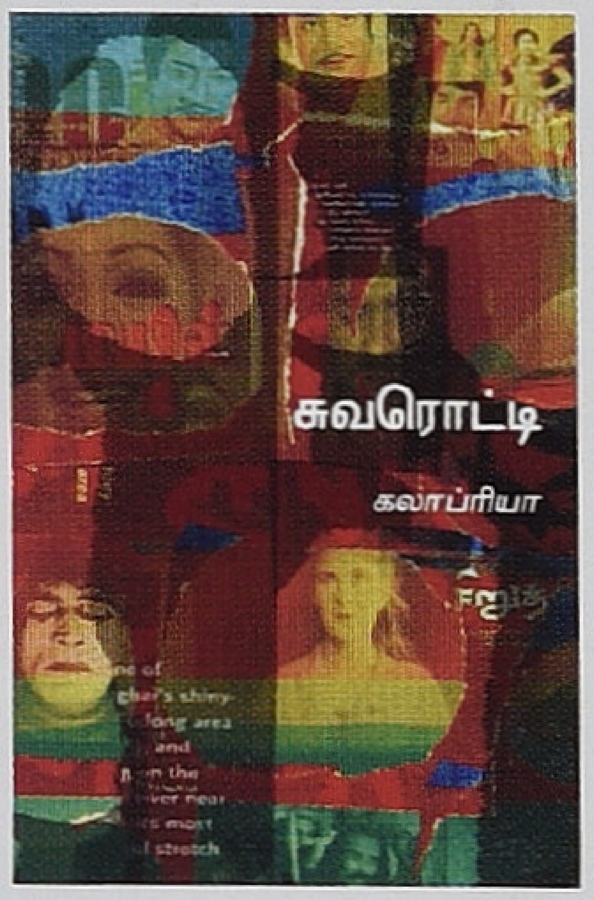
எனது திரை அனுபவங்கள்

வேல ராமமூர்த்தி

ஆஸ்கர் விருதுக்கான

நல்ல பாதை

கயல் கவின் புதிய வெளியீடுகள்



சுவரொட்டி

கலாப்ரியா

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 152
விலை ரூ. 125

தமிழ்ச் சூழலில் அனுபவங்களை எழுதுவது மிகக் குறைவு. அதிலும் லட்சிய வாதத்தில் மாத்திரம் தோயாமல், கீழ்மை மேன்மைகளோடு தன்னைப் பதிவுசெய்து கொள்பவர்கள் மிக மிகக் குறைவு. மலையாளக் கவிஞர் பாலச சந்திரன் சுள்ளிக் காடின் 'சிதம்பர நினைவுகள்' தமிழில் மொழி பெயர்க்கப் பட்டபோது, அதனுடைய வெளிப்படைத் தன்மைக்காகப் பெரிதும் பேசப்பட்டது; வரவேற்கப்பட்டது. கலா ப்ரியாவின் 'நினைவின் தாழ்வாரங்கள்' அதைவிடப் பல மடங்கு கலையமைதி தோய்ந்த வெளிப்படைத் தன்மை கொண்டது. சினிமாக்களில் சொல்லப்படுகின்ற Trilogy போல கலாப்ரியாவின் 'நினைவின் தாழ்வாரங்கள்', 'ஓடும் நதி', 'உருள் பெருந்தேர்...' இந்த மூன்றையும் வரிசை யாக வைத்து வாசிக்கலாம். அதனுடைய நீட்சியே இந்த 'சுவரொட்டி'. தனது அனுபவங்களை வெற்றிகரமாக கலையாக்கும்போதே ஒரு கலைஞன் பரிணமிக்கிறான். இந்த 'சுவரொட்டி' வழி நாம் ஒரு குறிப்பிட்ட காலகட்டத்தின் கலையை, ரசனையை, பகடியை, பகட்டை, சாதாரண / அசாதாரண மனிதர் களின் எழுச்சியை, வீழ்ச்சியை, பகடையாட்டங்களை, ஆடுபவர்களே காய் களாகும் சோகங்களை அறிய முடிகிறது. அனுபவங்களை கலாப்ரியாவினால் அநாயசமாக கலையாக்க முடிகிறது. வெயில் படர்ந்த, 60களின் திருநெல்வேலி தெருக்களில் நம்மால் துல்லியமாக நடமாட முடிகிறது. அந்த தினத்தில், அந்தத் தெருவில் நடந்தவர்களின் முகக் கீறல் உட்பட நமக்குத் துலக்கமாகிறது. அது கலாப்ரியாவின் கலை ஓர்மை.

சாம்ராஜ்

இந்நூலில் மூன்று நாடகங்கள் உள்ளன.

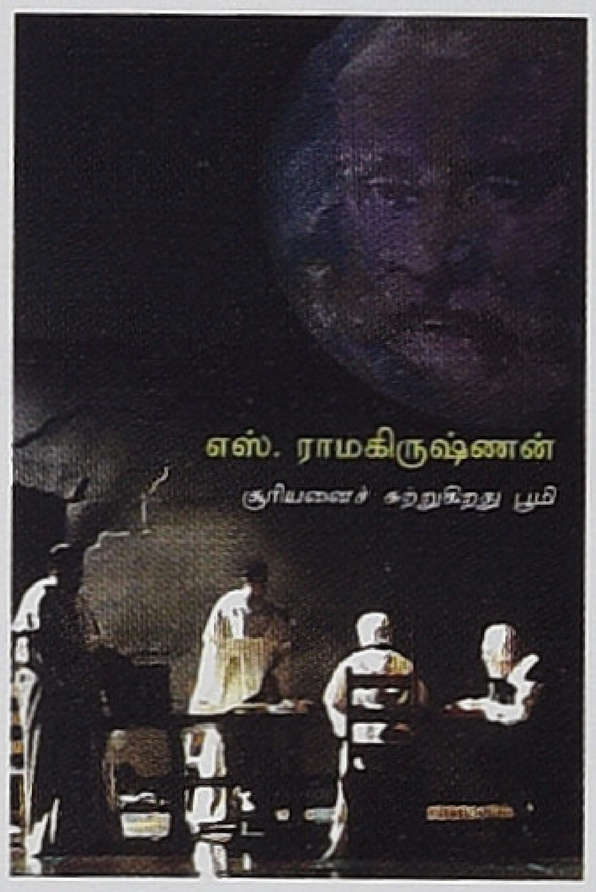
விபரம் தெரிந்த நாள் முதல் 'தினந்தந்தி' பத்திரிகையில் வரும் சிந்துபாத்தை வாசித்து வருகிறேன். ஜோர்ஜ் லூயி போர்ஹே, அராபிய இரவுகள் குறித்த கட்டுரை ஒன்றில் இரண்டு சிந்துபாத்துகள் ஒருவரையொருவர் சந்தித்துக்கொள்ளும் நிகழ்வு பற்றிக் குறிப்பிட்டபோதுதான் சிந்துபாத் என்ற கதாபாத்திரத்தின் மீள்புனைவு பற்றிய சாத்தியங்களை யோசிக்க ஆரம்பித்தேன். சிந்துபாத் கடற்பயணம் மேற் கொள்ளும்போது, அவன் மனைவி வீட்டில் என்ன செய்துகொண்டிருப்பாள் என்ற பொறிதான் இந்த நாடகம். பணம் சேர்ப்பதற்காக வெளிநாடு செல்பவர்கள் அனைவரும் சிந்து பாத்துகளே; உலகைப் பற்றி கற்பனை செய்துகொண்டு, தனது அறிவாற்றல் ஒடுங்க வீட்டில் முடங்கிக் கிடக்கும் பெண்கள் அனைவரும் சிந்துபாத்தின் மனைவிகளே. இந்த இரு முனைகளுக்குள் இன்றைய நவீன வாழ்க்கையை, அதன் அபத்தங்களை, சவால்களை இந்த நாடகம் முன்வைக்கிறது. மற்ற இரண்டு நாடகங்களில், 'சவரக் குறிப்புகள்' நாடகத்தினுள் நாடகம் என்ற லூயி பிராண்டலோவின் வகையைச் சார்ந்தது. 'பொய்விசாரணை' அறிவியல் அறிஞர் புருனோவின் விசாரணையை முன்வைத்து அறிவியலின் வரலாற்றை ஆராய்கிறது. இந்த மூன்று நாடகங்களும் வெவ்வேறு தளங்களில் மானுட வாழ்வின் நெருக்கடிகளைப் பேசுகின்றன. அவற் றின் ஊடாக மதமும் அதிகாரமும் எப்படி தனது ஒடுக்குமுறையை செயல்படுத்துகின்றன என்பதை சுட்டிக் காட்டுகின்றன.

எஸ். ராமகிருஷ்ணன்

சிந்துபாத்தின் மனைவி

எஸ். ராமகிருஷ்ணன்

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 80
விலை ரூ. 65



சூரியனைச் சுற்றுகிறது பூமி

மொழிபெயர்ப்பு:
எஸ். ராமகிருஷ்ணன்

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 136
விலை ரூ. 110

இரண்டு மொழியாக்க நாடகங்களின் தொகுப்பு இந்நூல். ஒன்று, பெர்டோல்ட் பிரக்டின் 'கலிலியோ'; இன்னொன்று, எட்வர்ட் பாண்டின் 'கல்'. அறிவியலை வாசிக்கும் நாம் அதன் வரலாற்றையும், அதற்குக் காரணமான ஆளுமைகளையும் குறித்து அறிந்து கொள்வதேயில்லை. கலிலியோ விஞ்ஞானத்தின் வளர்ச்சிக்காகத் தன்னை ஒப்புக்கொடுத்துக் கொண்ட மாமேதை. அரசும் அதிகாரமும் மதமும், அறிவியலை எந்த அளவு ஒடுக்கின என்பதற்கு கலிலியோவின் வாழ்வு ஒரு உதாரணம். கலிலியோவின் இடைவிடாத போராட்டத்தின் வெற்றியே இன்று நாம் அடைந்துள்ள விஞ்ஞான வளர்ச்சி. அந்த அளவில் கலிலியோ நாடகம் மிக முக்கியமான ஒன்று. எட்வர்ட் பாண்ட், புகழ்பெற்ற பிரிட்டிஷ் நாடக ஆசிரியர். 'கல்' நாடகம் 1976இல் வெளியானது. இது ஒரு உருவகக் கதை போல அமைந்துள்ளது. இந்த நாடகம் உலகின் பல்வேறு நாடகப்பள்ளிகளில் பாடமாக வைக்கபட்டுள்ளது.

மதுரையை ஆசையின் எல்லையற்ற எல்லையாகவும், திருவிளையாடற் புராணத்தை ஆசையின் எண்ணற்ற படலங்களாகவும் நவீன கவிதைகளில் கையாள்கிறார் ஜயபாஸ்கரன். அவ்வகையில் வருடம் முழுவதும் திருவிழாக்களை காலம்காலமாக பாவிக்கும் வாழ்தலின் ஆசையை வண்ண, வண்ண உணவு களாக்கிப் பரத்தியிருக்கும் புராணிகம் மற்றும் வேறு காலத்தின் பெருமிதத்தில் திளைக்கும் நரிகள் இன்றும் அடிக்கடி பரிகளாக வேடமிடும் பல அடுக்குகளிலான மதுரையை, ஆசையின் நித்திய குறியீடாக அவர் மாற்றியுள்ளார். தன் அணி கலனான 'ஆசை'யின் பாம்பால் மீண்டும் ஜயபாஸ்கரன், கவிதை கள் வாயிலாக ஆலவாயை அளக்க முயன்றிருக்கிறார். தமிழ்க் கவிதையெனும் அகன்ற சன்னதியில் மிக அழகிய, 'சின்ன மோகினி' உருவமாக ஜயபாஸ்கரன் இருப்பார்.

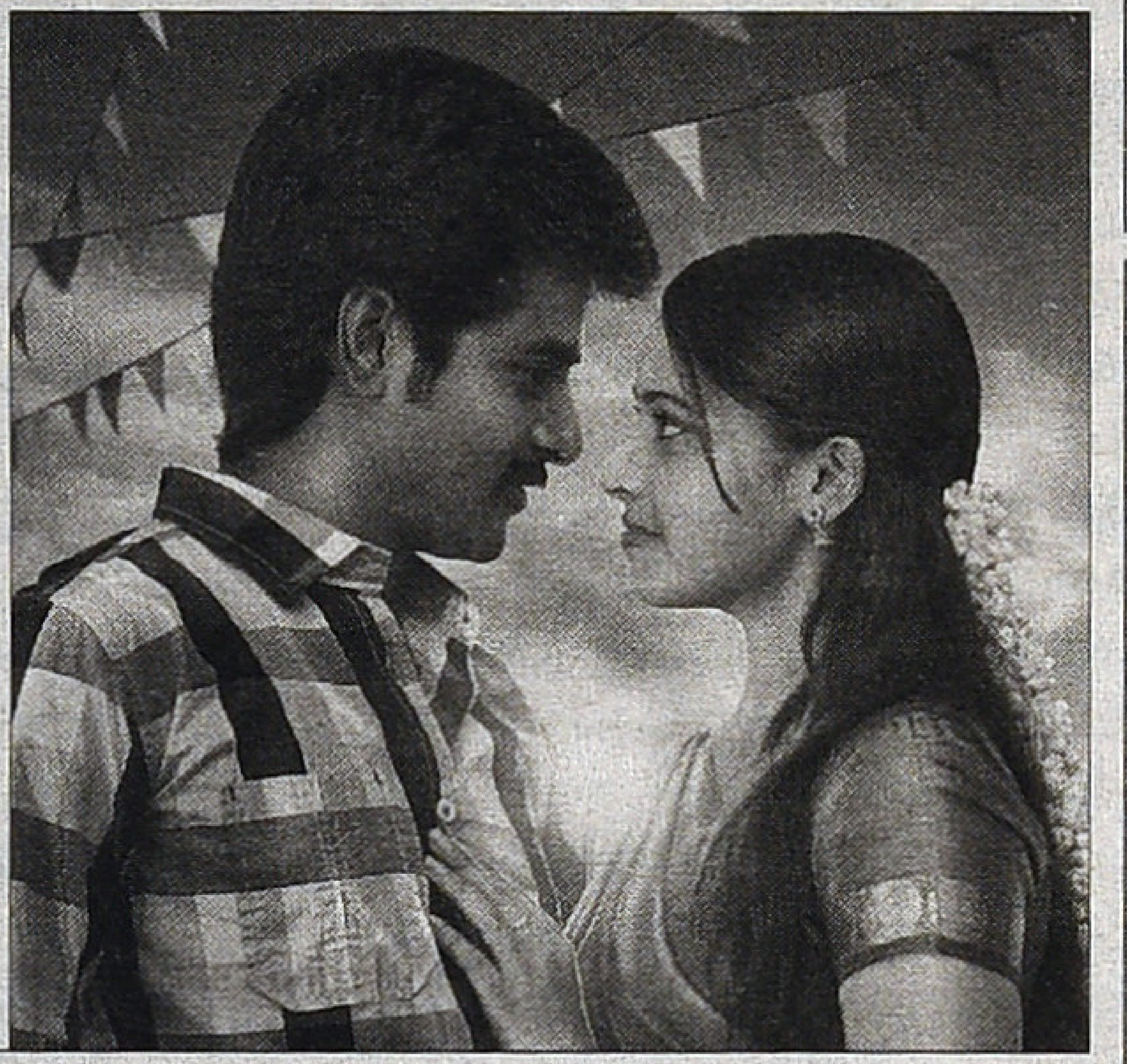
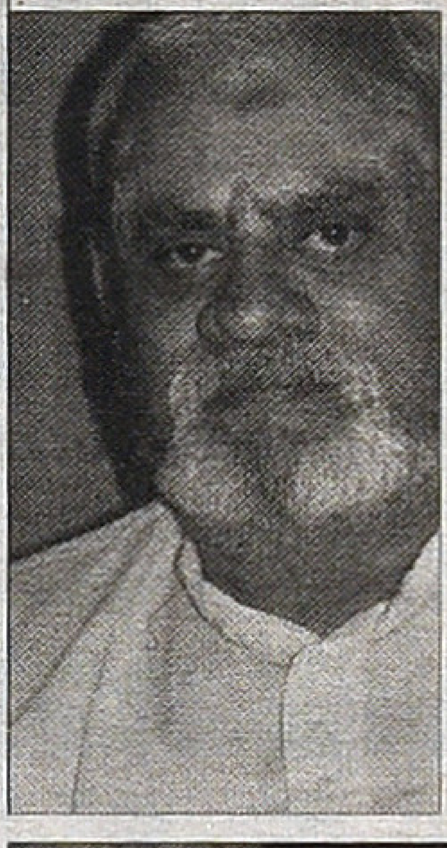
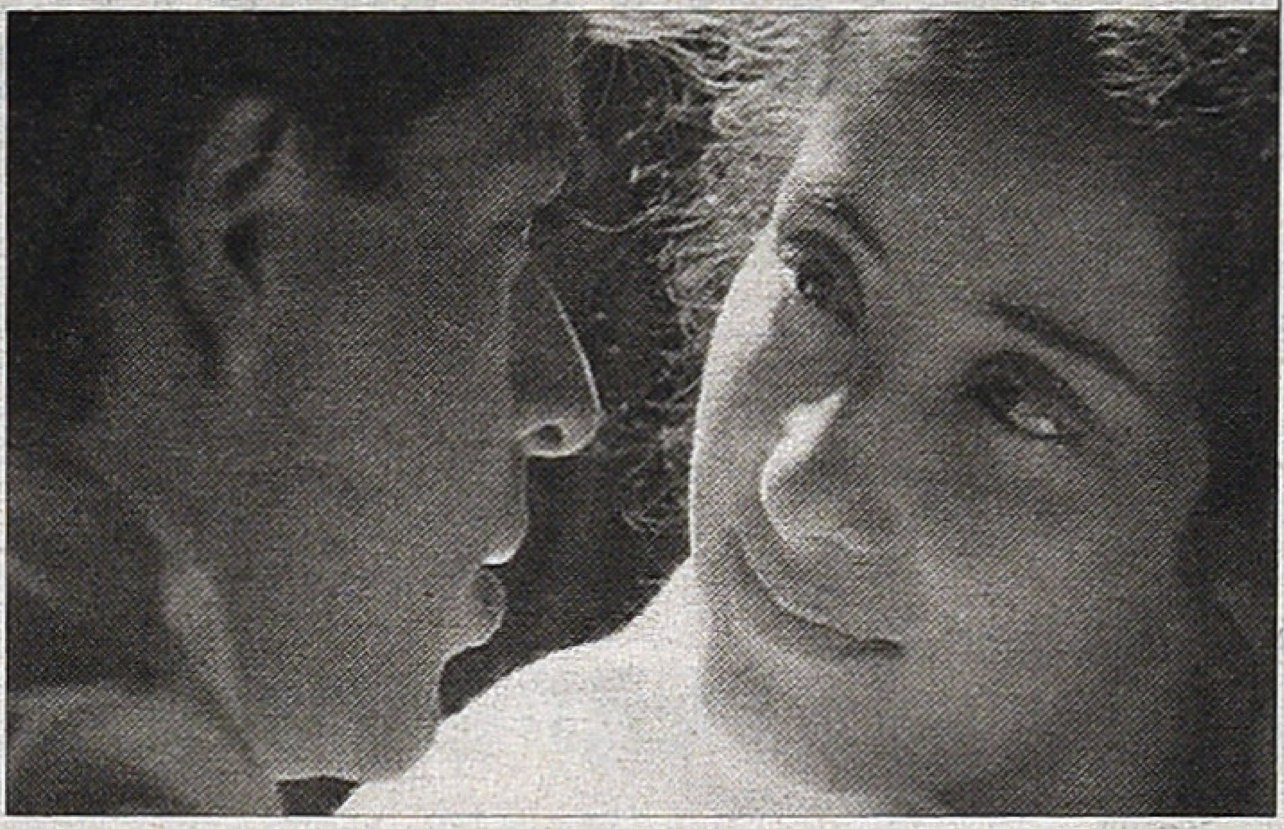
ஷங்கர்ராமசுப்ரமணியன்

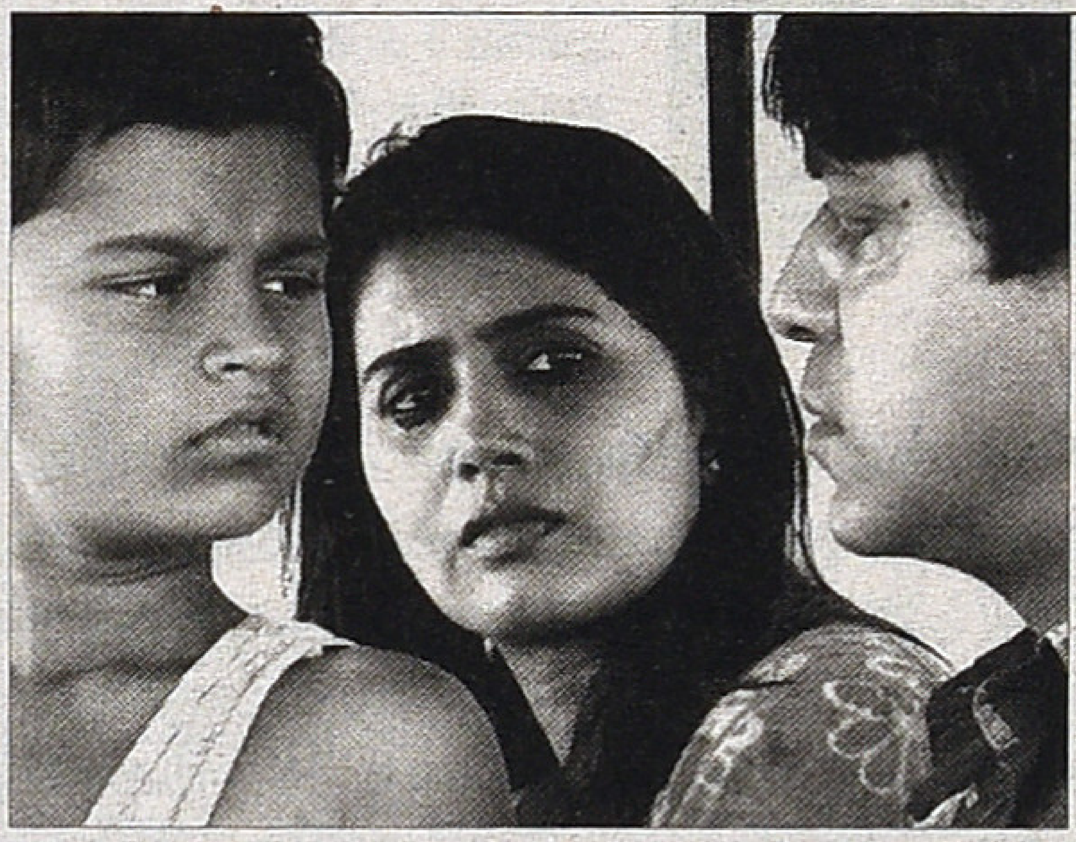
சிறுவெளி வியாபாரியின் ஒருவழிப் பயணம்

ந. ஜயபாஸ்கரன்

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 64
விலை ரூ. 50

கயல் கவின்
28(பழைய எண்: ... க்நகர் பிரதான சாலை, டாக்டர் அம்பேத்கர் சாலை, கோடம்பாக்கம், சென்னை - 600 024
மின்ன... vinbooks@gmail.com, தொலைபேசி: 99445 83282 | 99529 72557 | 77080 58283



காட்சிப் பிழை

இந்த இதழில்

06 மிஷ்கின்: வெகுளித்தனமல்ல அறியாமையின் கொடூரம்
ராஜன்குறை

15 ஆஸ்கர் விருதுக்கான நல்ல பாதை
சுரேஷ்கண்ணன்

18 இரண்டு படங்கள்
உறங்காப்புலி

20 தமிழ்த்திரை
சேரலாதன்

24 உயிரே
யமுனா ராஜேந்திரன்

30 காஞ்சனா: சில நினைவுகள்
உமா வரதராஜன்

34 ஓநாயும் ஆட்டுக்குட்டியும் தவளைகளும்
ரோஸாவசந்த்

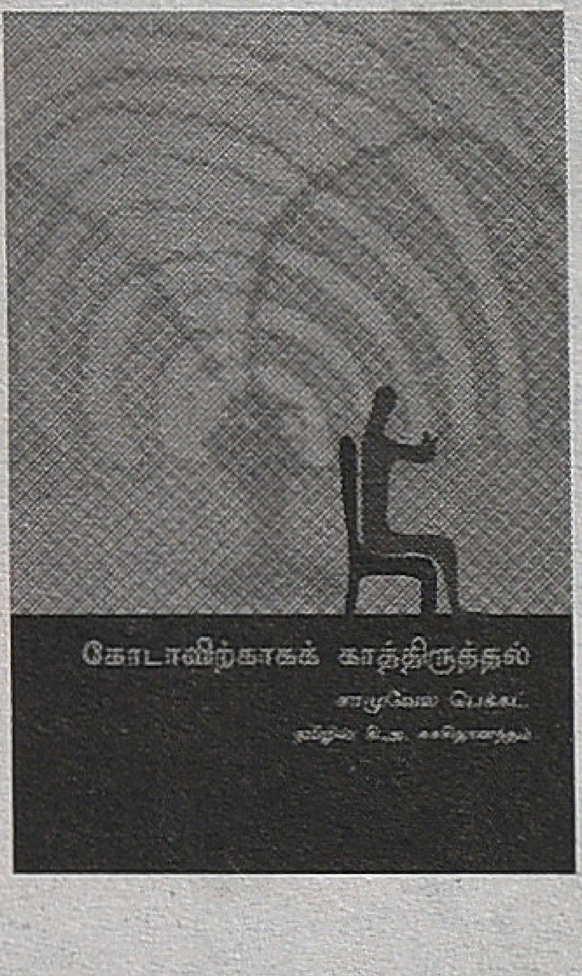
42 என்றும் இனிக்கும் டி.ஏ. மதுரம்
ஜீவசுந்தரி

48 எனது திரை அனுபவங்கள்
வேல ராமமூர்த்தி

52 நேர்காணல்
வாகன ஓட்டுநர் காளியப்பன்

60 பெருமாள்முருகனும் தங்கமீன்களும்
கல்யாணராமன்

கயல் கவின் வெளியீடுகள்



கோடாவிற்காகக் காத்திருத்தல்

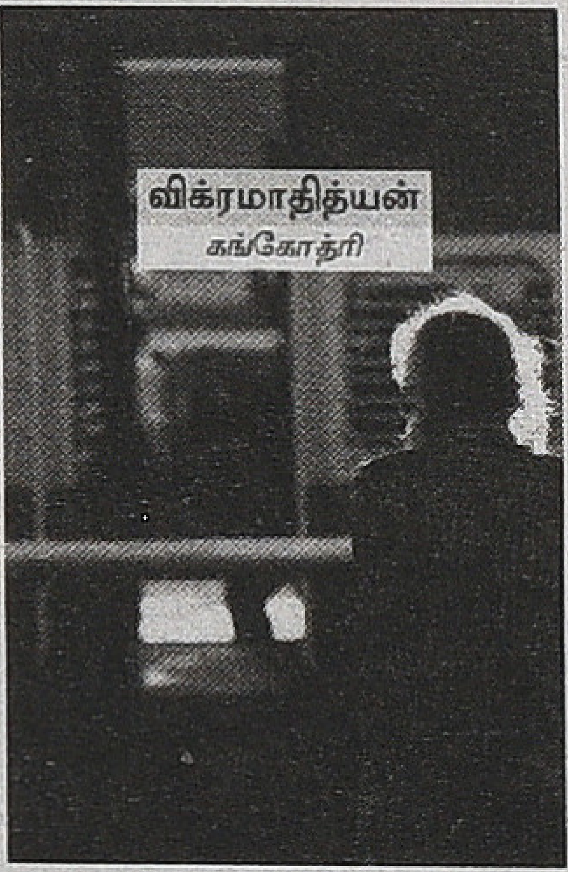
சாமுவேல் பெக்கட்

தமிழில்: கி.அ. சச்சிதானந்தம்

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 168
விலை ரூ. 140

1969ஆம் ஆண்டு இலக்கியத்துக்கான நோபல் பரிசு பெற்ற சாமுவேல் பெக்கெட்டுக்கு, உலகப் புகழைப் பெற்றுத்தந்த நாடகம் 'கோடாவிற்காகக் காத்திருத்தல்'. இந்நாடகம் வெளியானது தொடங்கி இன்று வரைக்கும் உலகின் சிறந்த 100 புத்தகங்கள் பட்டியலில் இருந்து வருகிறது. சாமுவேல் பெக்கட் படைத்துள்ள பாத்திரங்களின் அக்கறை சாதாரணமானது அல்ல; தத்து வார்த்தமானது. அவர்களுக்கு இந்த உலகம் அடிப்படையில் அபத்தமான தாகத் தெரிகிறது. இதற்கு, வேறு ஏதாவது அர்த்தம் இருப்பதற்கான தடயம் கிடைக்குமா எனத் தேடுகின்றனர். இந்நாடகத்திலும் விளாடிமர் வாழ்க்கையின் அர்த்தத்தைத் தேடுகிறான். ஆனால் அது அவனுக்குத் தென்படவில்லை. விளாடிமர் உட்பட இதில் வரும் பாத்திரங்கள் மேற்கொள்ளும் பயணங்கள் எல்லாமே அகப் பயணங்களாகும். விளாடிமர், முழங்கால்களைக் கைகளால் கட்டி குத்துக்காலிட்டு உட்கார்ந்தபடி காட்சியளிக்கும் விதம் மிகவும் உள்ளர்த்தம் கொண்டதாக இருக்கிறது. இது தாயின் கருப்பையில் வளரும் குழந்தையின் நிலையை மிகவும் ஒத்திருக்கிறது. ஆக, பெக்கட்டின் பாத்திரங்களை, அனைத் துக்குமான ஆரம்ப நிலையை ஆராயப் போகின்ற குறியீடாகவும் கொள்ளலாம். பெக்கட்டின் தத்துவார்த்த அக்கறைகளுக்கு நனவோடை உத்தி மிகவும் பொருத் தமாக இருக்கிறது. அதற்கு இந்நாடகமே சிறந்த உதாரணம்.

எழுபதுகளில் உருவாகிய புத்திலக்கியப் படைப்பாளிகளில், வாழ்க்கையோடு கொஞ்சமும் சமரசம் செய்துகொள்ள முடியாத மிகச் சிலரில் ஒருவர், விக்ர மாதித்யன். பலவிதமான பணியாளர்களிடம், பலவிதமான பணியிடங்களில், பலவிதமான பணிகளில் ஈடுபட்டிருக்கிற விக்ரமாதித்யன் எல்லா இடங்களிலும் சந்தித்திருப்பது முரண்பாடுகளும் மோதல்களும்தாம். Master vs Slave என்ற உறவை ஏற்றுக்கொள்ள முடியாமல் எந்த வேலையையும் உதறி எறிந்துவிட்டு வெளியேற முடிந்திருக்கிறது அவரால். அவரது எதற்கும் கட்டுப்படாத சுதந்திர ஆளுமைதான் எப்பொழுதும் ஜெயித்துக்கொண்டு வருகிறது. விடுபடுகிற ஆசை ஓங்கி வளர்ந்து ஒரு வெறிநிலைக்குத் தள்ளி ஒவ்வொரு முறையும் அவருக்கு சுதந்திரத்தை வழங்கி வருகிறது. குடும்பச்சூழல், நண்பர்கள் அறிவுரை, எதிர்கால பயம் என்ற எதுவும் அவரை மாற்ற முடியவில்லை. நிஜத்தின் வெப்பத்தைத் தாங்கிக்கொள்ள முடியாமல், எங்கும் நிலையாக இருக்க முடியாத, சதா அலைகிற மனிதனாக இவர் ஆகி இருக்கிறார். இந்தியத் துறவிகளின் முக்கிய குணாம்சமான யாத்திரை மூலமான ஆன்மிகத் தேடல் இவரது ஆளுமையின் இன்னொரு முகம். எதிலும் நிறைவு கொள்ளாத இவரது அமைதியற்ற ஆத்மாவுக்கு இந்தப் பிரயாணங்களும் அலைச்சல்களும் அவ்வப்பொழுது சில தரிசனங்களையும் சாந்தங்களையும் வழங்கியிருக்கின்றன. இந்தப் புத்தகம் முழுக்க முழுக்க விக்ரமாதித்யன் என்ற ஆளுமையை நமக்கு அறிமுகப்படுத்துகிறது. விக்ரமாதித்யனின் விரிந்துபட்ட வாழ்வனுபவம் புத்தகம் முழுவதும் குவிந்து கிடக்கிறது. தமிழிலக்கியத்தின் மொத்த வரலாற்றையும் கூடவே மிகக் குறைந்த வரிகளில் நமக்குக் கொடுக்கிறார். மனிதர்களையும் நண்பர்களையும் உணர்வுபூர்வ மாக மதிக்கிற, நட்பில் உன்னதம் காண்கிற ஒரு great individual ஆக இந்தக் கட்டுரைகள் இவரை நமக்கு அறிமுகம் செய்கின்றன.



கங்கோத்ரி

விக்ரமாதித்யன்

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 208
விலை ரூ. 150

புதிய ஈரானிய சினிமா

தொகுப்பு: சஃபி

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 216
விலை ரூ. 160

அகில உலக சினிமா இன்று ஈரானிய இயக்குநர்களின் தலைமையில் வழி நடத்தி செல்லப்படுகிறது. அன்று ஐரோப்பியர்கள் செய்து காட்டியதைப் போல், சாதாரணமாக தெருவில் நடந்துபோகும் ஒரு குழந்தையை நோக்கி காமிராவை திருப்புவதின் மூலம், அவர்கள் இச்சாதனையை செய்துகாட்டியிருக்கின்றனர். பல அராஜகங்களுக்கு நடுவே 1960களின் இறுதியில் தோன்றி, 1970களிலும் 1980களிலும் தனது இருப்பை தக்க வைத்துக்கொண்டு, 1990களில் உலக புகழ் பெற்ற ஈரானிய சினிமாவின் புதிய அலை திரைப்படங்களை பார்க்கும்போது, ஜனநாயகமில்லாத இடத்தில் எப்படி ஆழமான படைப்புகளை உருவாக்க முடிகிறது என்ற கேள்வி எழாமல் இருக்காது. அங்கிருப்பதைவிட ஓரளவுக்கு இந்தியாவில் ஜனநாயகம் இருந்தும் மாற்று சினிமா முயற்சிகள் இந்திய திரைப்பட அமைப்பில் வலிமை இழந்து வருவதற்கான காரணம் என்ன? ஈரானைவிட அதிக படங்களை எடுக்கும் தமிழ் நாட்டில் மாற்று சினிமா முயற்சிகள் ஒரு முழுமை பெறாமல் மடிந்து போனது ஏன்? ஈரானிய புதிய அலை திரைப்படங்களில் வரும் பயணங்களிலிருந்தும் அந்தப் பயணங்களால் உருவாகும் சந்திப்புகளில் இருந்தும், நாம் கற்றுகொள்ள வேண்டியவை ஆயிரமிருக்கின்றன என்ற வகையில், நமது சினிமாவில் இருக்கும் வெற்று இடங்களையாவது நாம் அறிய இந்த புத்தகம் உதவும்.

தன் கவிதைரசனை சார்ந்து, படைப்பனுபவம் சார்ந்து, இருபத்தோரு கவிஞர் களின் தனக்கு மிகவும் பிடித்த ஒரு கவிதை அல்லது ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட கவிதைகளை, அவை தமிழின் நல்ல கவிதைகளாகத் தான் கருதுவதற்கான காரணங்களை இந்த நூலில் விவரித்திருக்கிறார் விக்ரமாதித்யன். கவிதைகளின் சிறப்பம்சங்களை ரசனை உணர்வுடன் விவரித்து, வாசகர்களுடன் தன் அனுபவங் களைப் பகிர்ந்துகொள்கிறார். கவிதை வாசகன் இன்றைய நவீனகவிதையை எவ்விதம் வாசிக்க வேண்டும்; அதை எவ்விதம் நேசிக்கப் பழகவேண்டும்; கவிதை வெளிப்படுத்தும் அனுபவ உலகுடன் அவன் எத்தகைய நெருக்கம் கொள்ள வேண்டும்; அதற்காக அவன் மேற்கொள்ள வேண்டிய ஆயத்தங்கள் என்ன என்பனவற்றுடன், கவிதை எழுதப்பட்டுள்ள சமுதாயப் பின்புலம், அதன் காலப் பின்னணி, அதை எழுதிய கவிஞனின் மனோபாவம் போன்றவற்றையும் இந்த நூலில் விரிவாகவே சொல்லிச் செல்கிறார் விக்ரமாதித்யன். நவீன கவிதையுடன் இணக்கம் கொள்ள விரும்பும் வாசகனுக்கு இந்த விவரணைகள் மிகவும் பயனுடையதாக, கவிதை யினுள் தன்னிச்சையாக நுழைந்து செல்வதற்கு வழிகாட்டுவதாக அமையும்.

கவிதை ரசனை

விக்ரமாதித்யன்

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 288
விலை ரூ. 210

காட்சிப் பிழை

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ் | மலர்: 1 | இதழ்: 11 | நவம்பர் 2013

ஆசிரியர்
வீ.எம்.எஸ்.சுபகுணராஜன்

பொறுப்பாசிரியர்
தளவாய் சுந்தரம்

ஆசிரியர் குழு
ராஜன் குறை
சுந்தர் காளி
முகமது சஃபி
மதுரை பாபு
மோனிகா

ஆலோசனைக் குழு
தியடோர் பாஸ்கரன்
வெங்கடேஷ் சக்கரவர்த்தி
ஸ்டீபன் ஹியூஸ்
எம்.எஸ்.எஸ். பாண்டியன்

ஒருங்கிணைப்பு மேலாளர்
ஸ்ரீகுமார்

வடிவமைப்பு
ரவீந்திரன்

சர்குலேசன் & சந்தா
டி.காசிராஜன்
முத்துராஜ்

முகவரி
காட்சிப்பிழை
28(பழைய எண்: 20), அசோக்நகர் பிரதான சாலை
டாக்டர் அம்பேத்கர் சாலை
கோடம்பாக்கம்
சென்னை - 600 024

தொலைபேசி:
ஆசிரியர் குழு
99445 83282
99529 72557

சர்குலேஷன் & சந்தா
77080 58283

மின்னஞ்சல்
kaatchippizhai@gmail.com

இணையதளம்
www.kaatchippizhai.com

தடையும் உரிமையும்

இனி தணிக்கைச் சான்றிதழ் பெற்ற திரைப்படங்களைத் தடை செய்யும் உரிமை மாநில அரசுகளுக்கு இல்லை என அறிவிக்கப்பட்டுள்ளது; அந்த உரிமை மத்திய அரசுக்கு மட்டும்தானாம். தணிக்கைச் சான்றிதழ் பெறும்போதே அரசின் நடவடிக்கைகள் முற்றுப்பெறும் நிலையில், அதற்குப் பின்னரான நடவடிக்கைகள் சட்டவறைக்கு உட்பட்டே எடுக்கப்படுதல் வேண்டும்; எனும்போது, திரைப்படங்களுக்கு வழங்கப்படும் சான்றிதழ் வழியிலான உரிமம் மட்டும் 'தடை' எனும் நடவடிக்கையின் மூலம் முடக்கப்படுதல் முறையல்ல. வழங்கப்பட்ட சான்றிதழை (உரிமம்) ரத்து செய்வதற்கான நடவடிக்கைகள் வழி மட்டுமே - அதாவது, ஏன் உரிமத்தை ரத்து செய்யக்கூடாது என்ற கேட்பு கடிதமும் அதைத் தொடர்ந்த அரசு அறிவிப்பாணையும் மூலம் மட்டுமே - உரிம ரத்து செய்யப்பட வேண்டும். தன்னிச்சையான அரசு அறிவிப்பாணை வழியிலான சான்றிதழ் ரத்து அல்லது இடைக்கால நிறுத்திவைப்பு முறையல்ல. அது மட்டுமல்ல, மாநில அளவிலான தணிக்கை குழுக்களும் அவற்றின் நடைமுறைகளும் வரையறுக்கப்பட்டிருக்கும்போது, வழங்கப்பட்ட சான்றிதழைத் திரும்பப் பெறும் அல்லது இடைக்காலத் தடை செய்யும் உரிமை மட்டும் நடுவண் அரசின் அதிகார வரையறை சார்ந்திருப்பது என்பது மாநில அரசுகளின் அதிகாரங்களில் (சட்டம் - ஒழுங்கு) குறுக்கீடு ஆகும்.

சான்றிதழ் வழங்கப்பட்ட படம் 'தடை' செய்யப்படுதலே தவிர்க்கப்படுதல் வேண்டும் எனும்போது தடை செய்யும் உரிமை யாருக்கு என்ற விவாதம் பயனற்றது. கலை, இலக்கியச் செயல்பாடுகளில் அரசின் தலையீடு ஒருபோதும் நன்மை பயப்பதில்லை. இனவாத, மதவாத அரசுகள் கலைச் செயல்பாடுகளில் இடையீடு செய்வதே தங்களது 'கருத்தியலை' திணித்துவிடும் நோக்கில்தான் என்பது வரலாறு. தேசியவாதம் என்ற போர்வை போர்த்திக்கொண்டு, மதவாதம் இங்கு ஊடகவெளியை முற்றிலுமாக கபளீகரம் செய்ய முனைப்புடன் செயல்படும் நாளில், இந்தவிதமான 'அரசின் கையை' வலுவாக்கும் நடவடிக்கைகள் பாரதூரமான விளைவுகளை உருவாக்கி விடக்கூடும்.

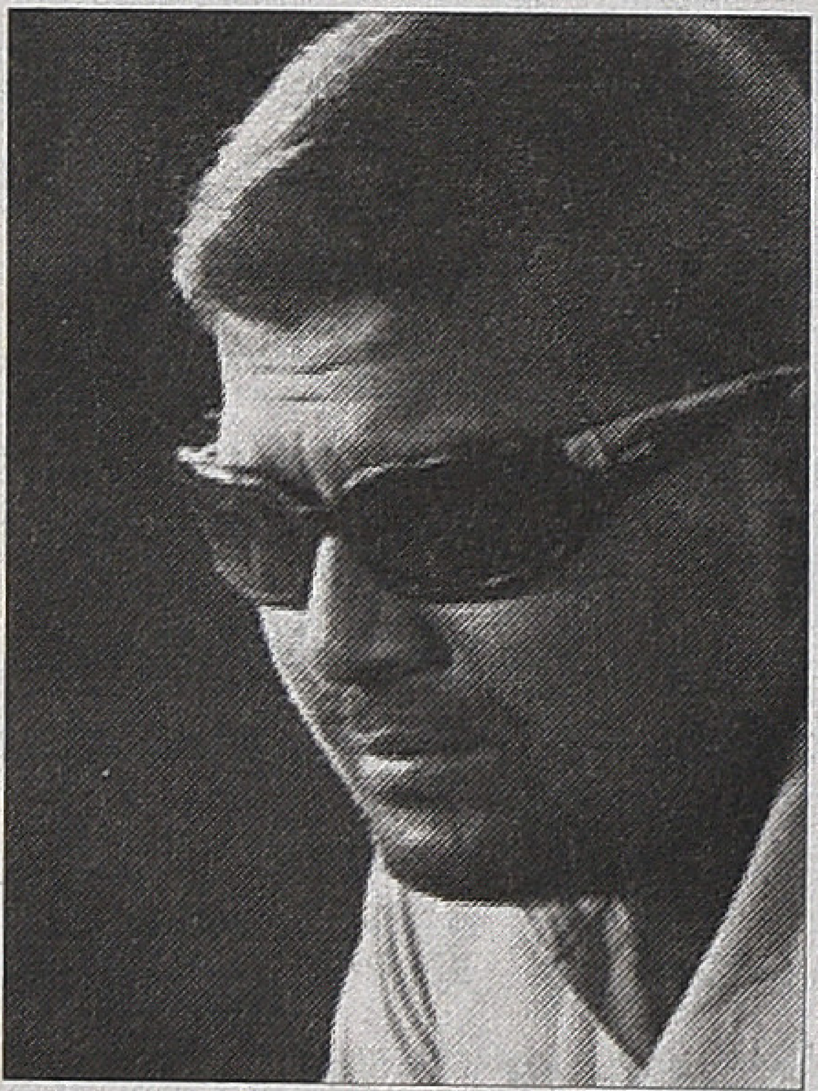
இதோடுகூட தணிக்கைச் சான்றிதழ்களில் U, U/A, A ஆகியவை தொடர்பில் உருவாக்கப்படுவதாகச் சொல்லப்படும் வயது வரம்புகள், பொது விவாதப் பொருளாக்கி திரைத்துறையினரின் கருத்துகள் அறியப்பட்ட பிறகே தீர்மானிக்கப்படுதல் வேண்டும். குறிப்பாக 'A' சான்றிதழ் பெற்ற திரைப்படங்களுக்கு டிவி உரிமம் இல்லை என்பது போன்ற பழைய சட்டங்கள் தூக்கி எறியப்பட வேண்டும். அதே டிவியில் ஒளிபரப்பாகும், அந்நிய நாட்டுச் சேனல் ஒன்றில் காண்பிக்கப்படும் பிற தேசத்துப் படங்களுக்கு தணிக்கைச் சான்றிதழ் பிரச்சனையே இல்லை எனும்போது, இந்தியப் படங்களுக்கு மட்டுமான கட்டுப்பாடு என்ன விளைவு கருதியது என்பது புரியவில்லை. இணைய உலகம் பரந்துவிரிந்திருக்கும் நாளில் இந்திய சேனல்களில் இந்தியப் படங்களுக்கு மட்டுமான விலக்கு அபத்தமானது மட்டுமே. 'A' சான்றிதழ் வழங்கப்பட்டுவிடும் என்பதற்காகவே தவிர்க்கப்படும் கதைக்களங்கள், படைப்பாளியின் வீச்சை மட்டுப்படுத்தும் என்பது மெய்தானே.

எதேச்சதிகாரமான வரிவிலக்கு நடவடிக்கைகளும், 'A' சான்றிதழ் வழியான மறுப்பும் ஒரு விதமான 'தாலிபானைசேஷன்' எனத் தோன்றுவது பிழையா? ■

மிஷ்கின்

வெகுளித்தனமல்ல
அறியாமையின் கொடூரம்

■ ராஜன் குறை



தாஸ்தோவ்ஸ்கி என்ற புகழ்பெற்ற ரஷ்ய நாவல் ஆசிரியர் எழுதிய நாவல் 'மூடன்' (இடியட்). இதில் வரும் மைய கதாபாத்திரத்தின் பெயர் மிஷ்கின். 'சித்திரம் பேசுதடி' படம் பார்த்தபோது இந்தப் பெயரை அதன் இயக்குனர் புனைபெயராக சூட்டிக்கொண்டது எனக்கு மிகவும் வியப்பாக இருந்தது. இலக்கிய வாதிகளான சில நண்பர்களிடம் பேசியபோது அவர் உண்மையிலேயே தாஸ்தோவ்ஸ்கி வாசகர் என்று கூறினார்கள். எனக்கும், விக்கிபீடியா தகவலின்படி சண்முக ராஜா என்ற இயற்பெயர் கொண்ட மிஷ்கின் எனப்படும் தமிழ் சினிமா இயக்குநருக்கும் பரிச்சயமோ பழக்கமோ தனிப்பட்ட மனத்தாங்கல்களோ கிடையாது. அவர் ஒரு திரைப்பட இயக்குநராக, படைப்பாளியாக இயங்கி வருகிறார். நான் ஒரு விமர்சகனாக என் பணியை செய்கிறேன். படைப்பாளிக்கும் விமர்சகனுக்கும் பகையுறவோ; யார் உசத்தி, தாழ்த்தி என்ற படிநிலை உறவோ இருப்பதாக நான் நினைப்பதில்லை. இருவருமே மானுட சிந்தனையின் இருவேறு வடிவங்கள். இருவருமே உருவக ஆட்டுக்குட்டிகள் அல்லது உருவக ஓநாய்கள்; இன்னும் என்னென்னவோ. இதையெல்லாம் ஏன் சொல்கிறேன் என்றால்... ஒரு தமிழ் திரைப்பட ஆய்வாளன், கோட்பாட்டாளன், விமர்சகன் என்ற முறையில் மிஷ்கினின் முதல் படம் தவிர்த்த பிற படங்களை நான் கடுமையாக விமர்சிக்க வேண்டிய நிர்ப்பந்தத்தில் இருக்கிறேன்; கடைசி படமான 'ஓநாயும் ஆட்டுக்குட்டியும்' படத்தை மேற்கத்திய சினிமாவின் போலித்தனமான நகல், 'முகமூடி' போன்ற மேற்பூச்சான கலை என்று சொல்லி முற்றிலும் நிராகரிக்க விரும்புகிறேன்.[1]

பொதுவாகச் சொன்னால் மிஷ்கினின் படைப்புலகம் சமூகவயப்பட்ட மனிதர்களின் இயல்பு வாழ்க்கைக்கும் வன்முறைக்குமான தொடர்பு குறித்து சிந்திப்பது. இந்த சிந்தனைச்சரடு உலக அளவிலும் இந்திய அளவிலும் பல்வேறு கலைஞர்களையும் வெகுஜன கதையாடல்களையும் ஊடுருவி பயணம் செய்யும் மிக

முக்கியமான சிந்தனைச் சரடாகும்; தொல்கதைகளிலிருந்து சமகால படைப்புகள் வரை ஊடுருவி நிற்பது மாகும். வெகுஜன சினிமாவின் சாகச கதாநாயகன் வன்முறையை கைக்கொள்வது சகஜம் என்பதால், மிஷ்கினால் அவரது முதல் படத்தை சுலபமாக எடுக்க முடிந்தது. அது தமிழின் குறிப்பிட்டு சொல்லக்கூடிய படங்களுள் ஒன்று. மிஷ்கின் என்ற புனைபெயர் போல 'சித்திரம் பேசுதடி' என்ற தலைப்பும் பொருந் தாமல் இருந்தாலும், படம் நேர்த்தி யான வெகுஜன சினிமாவாக உருவாகியிருந்தது. அதை நான் பாராட்டுவதற்கான காரணங்களைச் சொல்கிறேன்.

வன்முறையைப் பயன்படுத்தி சொத்துப் பிரச்சினை போன்ற சிக்கல்களைத் தீர்க்கும் கட்டைப் பஞ்சாயத்து மற்றும் கூலிப்படை அமைப்புகள் நவீன சமூகத்தின் இன்றியமையாத பகுதி என்று சொல்லலாம். மரியோ பூசோ என்பவர் அமெரிக்காவில் செயல்படும் சிசிலியை தோற்று வாயாகக் கொண்ட மாஃபியா அமைப்புகள் பற்றி 'காட் ஃபாதர்' என்ற நாவல் எழுதி அது புகழ்பெற்ற படமாகி, உலகெங்கும் ஒரு புதிய திரைப்பட வகை (Genre) உருவாகக் காரணமானது. சட்டத் தின் ஆட்சியில் பல 'ஓட்டைகள்', அதாவது குறைபாடுகள் இருப்ப தால் அதை ஈடுகட்ட சமூகம் உற்பத்தி செய்வதுதான் தாதாகிரி எனப்படும் வன்முறை அமைப்புகள். இந்த அமைப்புகள் அரசியல் கட்சிகளுடன் தொடர்புகொண்டு இயங்கும். கோட்பாட்டு ரீதியில் இந்த முரண்பாட்டை தனி நபர் உரிமைகளால் உருவாகும் சிவில் சமூகம் என்ற குடிமை சமூகத்திற்கும், இறையாண்மை என்ற கூட்டு அதி காரத்தை உருவாக்கும் அரசியல் சமூகத்திற்கும் உள்ள முரண் என்று சொல்லலாம். சொத்துரிமைக்கும் பிற உரிமைகளுக்கும் உள்ள முரண் பாடு என்றும் சொல்லலாம். இந்த நுட்பமான அம்சத்தை சிறப்பாக சொன்ன படம் 'சித்திரம் பேசு தடி'. இதில் வன்முறைக்கும்பல் தலைவனாக வரும் 'காதல்' தண்ட பாணி கதாபாத்திரம் மிகவும் சிறப்பாக உருவாக்கப்பட்டது. ஏதோ ஒரு கார்பரேட் கம்பெனி அதி காரி போல போனை எடுத்து 'சொல்லுங்க, முடிச்சுடலாம், செஞ் சுரலாம்' என்று அவர் சொல்லும் அழகு பிரமாதமாக இருக்கும்.

வேலையில்லாத, வாழ்க்கையில் என்ன செய்வது என்று புரியாத இளைஞன், குடும்பத்தைக் காப்பாற்ற வன்முறைக் கும்பலில் சேர்வதும், அவனுக்கு எசகுபிசகாக ஒரு காதல் வருவதும், காதலிக்காக இவன் வன்முறைக் கும்பலை விட்டு விலகுவதும், பின்னர் ஒரு சூழ் நிலையில் காதலியின் தந்தையை அவமானத்திலிருந்து காப்பதற்காக இவன் பழியை ஏற்றுக்கொள்வதும், அதன் காரணமாக காதல் முறி வதும், அப்படியும் அவள் மகிழ்ச் சிக்காக வன்முறைக் கும்பல் தலை வனையே எதிர்க்கத் துணிவது மான மிக நேர்த்தியான கதை சொல்லும் முறையில் எப்படி வன் முறையும் சமூக ஒழுங்கும் இணைந் திருக்கின்றன என்பது முழுமையாகக்

துலக்கமுற்றது. குறிப்பாக காதலியின் தந்தை பாலியில் தொழிலாளியை நாடிச்சென்றதை அவளிடம் சொல்ல மறுத்து காதலையே இழக்கும் நாயகனின் கதாபாத்திரம் குற்றத்தின் உலகிற்கும், அதிலிருந்து விலகி இருப்பதாக காட்டிக்கொள்ளும் நடுத்தர வர்க்கத்திற்கும் இடையிலுள்ள போலி இடைவெளியை வெளிச்சம் போட்டுக் காட்டுவதாக அமைந்தது. இறுதியில் அஜயன் பாலா ஏற்று நடித்த கதாபாத்திரம் கொட்டும் மழையில் சொல்லும் அந்த ஃபிளாஷ் பேக் படம் பார்க்கும் நம்மை ஒரு நிமிடம் உலுக்கி எடுத்து பொட்டில் அறைந்தாற்போல சமூக அமைப்பின் வன்முறையை உணரச் செய்தது. கானா உலகநாதனின், 'வாள மீனுக்கும் விலாங்கு மீனுக்கும் கல்யாணம்' பாடல் இந்தப் படத்தை அடித்தட்டு மக்களின் கொண்டாட்டமாகவே மாற்றியது. நான் மிஷ்கினை மிகவும் நம்பிக்கையூட்டும் இயக்குநர் என்று எண்ணத் தலைப்பட்டேன்.

மிஷ்கினின் இரண்டாவது படம் மீண்டும் ஒரு நல்ல கதைச்சரடுடன் துவங்கியது. உண்மையில் போலீஸ் இன்ஸ்பெக்டராக, கடுமையாக உழைக்கும் தகுதி வாய்ந்த ஒருவன், அவன் உதவாக்கரை அடிதடி நண்பன் குறுக்குவழியில் அந்தப் பதவியைப் பெற்றவுடன், மனம் உடைந்து ரௌடியாகி குற்றங்களும் வன்முறையும் நிறைந்த வாழ்வினை தேர்வு செய்கிறான். அடிதடி நண்பன் பதவியைப் பெற்றவுடன் நேர்மையான அதிகாரியாக பொறுப்புடன் செயல் படத் துவங்குகிறான். இவர்கள் இருவரின் உறவும் இறுதி மோதலும் மட்டும் இருந்திருந்தால் படம் நேர்த்தியாக இருந்திருக்கும். எந்த காரணத்தினிலோ ஒரு வக்கிரம் பிடித்த கொடூரமான குற்றவாளி இடையில் வந்து பெண்களை கடத்தி கொல்வது போன்ற வெறிச் செயல்களில் ஈடுபடுகிறான். இந்த கதாபாத்திரத்தை அறிமுகப்படுத்திய தில்தான் மிஷ்கினின் தடுமாற்றம் தொடங்குவதாக நினைக்கிறேன்.

சமூக முரண்பாடுகளால் உருவாகும் குற்றம் சார்ந்த நடவடிக்கை யிலிருந்து, மன வக்கிரம் கொண்ட குற்றவாளிகளைப் பற்றி மிஷ்கின் சிந்திக்கத் தொடங்கியது துரதிர்ஷ்ட வசமானது. மன வக்கிரமும்கூட சமூக ஒழுங்கின் உப விளைவுதான்

நந்தலாலா

என்றாலும் மிஷ்கினின் கவனம் அதைப்பற்றியும் இருப்பதில்லை. அவர் ஒருபுறம் மனவக்கிரம் படைத்த, மனசாட்சியே இல்லாத குற்றவாளிகளையும், இன்னொரு புறம் சாதாரணமான பாதுகாப் பற்ற குடிமக்களையும் பிரித்துப் பார்க்க தொடங்குகிறார். இதன் சகிக்க முடியாத, அபத்தமான விரி வாக்கமே 'யுத்தம் செய்' என்ற படம். இதில் போலீஸ் என்ற அரசு சார் நிறுவனம் குற்றவாளிகளின் கூட்டாளிகளாக மாறிவிட்டதால், சில நல்ல போலீஸ்காரர்களாலும், மக்களைப் பாதுகாக்க முடியாது என்பதால், குடிமக்களே மன வக்கிரம் கொண்ட குற்றவாளிகளுக்கு எதிராக யுத்தம் செய்ய வேண்டும் என்பதே செய்தி. எல்லா சாகச கதாநாயக சினிமாக்களும் இதை ஏற்கனவே சொல்லிக்கொண்டிருந்தாலும், மிஷ்கி னின் 'வித்தியாசமான' சினிமா, ஒரு குடும்பமே மொட்டை போட்டுக் கொண்டு குற்றவாளிகளைத் தேடித் தேடி பழிவாங்க வேண்டும் என்று உபதேசித்தது. சாகச கதாநாயகர்கள் சட்டத்திற்கு வெளியே இயங்கி குற்றவாளிகளைத் தண்டிக்கும் போது இவர்கள் இறைமை / இறையாண்மையின் பதிலிகளாக, தார்மீக உருவகங்களாக செயல் படுகிறார்கள். ஆனால், அவர்களை முழுக்க சாதாரண மனிதர்களாக மாற்றினால் அனர்த்தமாகிவிடும். விஜய், அஜித், விக்ரம் போன்ற சாகச நாயகர்கள் படங்களில் உள்ள மிகையம்சங்களையும், வடிவேல்/ சந்தானங்களையும் காதலையும் நீக்கிவிட்டால் இந்த பழிவாங்கும் சிந்தனையும், குற்றவாளிகளை கொன்றொழிக்க சிவில் சமூகத்தை தூண்டுவதும் பாசிசத்தின் மனக் கூறாக மட்டுமே வெளிப்படும். பாசிசத்தின் ஆழ்மன அமைப்புகளை பற்றி வில்ஹெல்ம் ரீய்க் உள்ளிட்ட உளவியலாளர்கள் எழுதியதை தமிழில் தொண்ணூறுகளின் துவக்கத்தில் நிறப்பிரிகையில் விவாதித்துள்ளனர். அப்படியென்றால் குற்றவாளிகளை தண்டிக்கக் கூடாதா என்று கேட்பவர் களுக்கு, முதலிலிருந்து நவீன சமூகத் தின் உள்முரண்கள் என்ன? ஏன் பாசிசம் முந்தைய எல்லா மானுட வன்முறைகளையும் விட பயங்கர மானது? என்பதை மீண்டும் விரிவாக விளக்க வேண்டும்.[2]

ஐந்து தலைப்புகளில் 'ஓநாயும் ஆட்டுக்குட்டியும்' படத்தின் சில போலித்தனங்களை துல்லியமாகக் கூறிவிடுகிறேன். திரைக்கதையிலுள்ள அபத்தங்களைப் பற்றி எவ்வளவு பேர் வேண்டுமானாலும் எழுதலாம் என்னும் அளவு அள்ள அள்ள குறையாதபடி அபத்தங்கள் நிறைந் துள்ளன இப்படத்தில். மணிரத் தினம் - ஜெயமோகனின் கடல் திரைக்கதையை விட அபத்தமான திரைக்கதை இன்னும் சில ஆண்டு களுக்கு வர முடியாது என்று நான் நினைத்திருந்ததை மிஷ்கின் தவறாக்கி விட்டார்.

நான் போலித்தனம் என்ற அம் சத்தை மட்டும் கவனப்படுத்த விரும்பு கிறேன். இங்கு நான் போலி என்ற வார்த்தையை நகல் என்ற அர்த்

சித்திரம் பேசுதடி

தத்தில் பயன்படுத்தவில்லை. இது அசல் தேக்கு மரம் அல்ல; அதைப் போலவே தோன்றும் இன்னொரு மலிவான மரம் என்ற பொருளில் பயன்படுத்தவில்லை; போலி என்ற வார்த்தையை நான் உள்ளீடற்றது என்ற பொருளில் பயன்படுத்து கிறேன்: கானல் நீர் என்பது நீரைப் போல தோன்றினாலும் அங்கே நீர் இருப்பதில்லை என்பதுபோல. மிஷ்கின் படத்தின் பிரச்சினை ரோசா வசந்த் தெளிவுபடுத்துவது போல உள்ளீடின்மை அல்லது வெறுமைதான். இந்த கானல் நீர் போலித்தனத்தை ஐந்து தலைப்பு களில் பரிசீலிக்கலாம்.

1) போலி தத்துவ ஜிகினா
2) போலி அறிவியல் மேற்பூச்சு
3) போலி காட்சியமைப்பு ஜோடனைகள்
4) போலி வித்தியாசம்
5) போலி பிற்காலனீய முகமூடி

போலி தத்துவ ஜிகினா:

மனிதர்களின் வன்முறைக்கு மிருகங்களை உருவகமாக்குவது சிறுபிள்ளைத்தனமானது.[3] தன் இனத்தைச் சேர்ந்த உயிர்களையே அழிப்பதில் எந்த உயரினமும் மனிதனைப் போல செயல் படுவதில்லை. உணவிற்காகவோ இனப்பெருக்கத்திற்காகவோ ஒரு சிங்கம் இன்னொரு சிங்கத்தை கொல்வதில்லை. புலி இன்னொரு புலியை கொல்வதில்லை. ஏன் வெறெந்த மிருகமும் அப்படிச் செய்வதில்லை. எந்த மிருகமும் தனக்கு பசியெடுக்கும்போதுதான் தான் சாப்பிட பொருத்தமான மிருகங்களை கொல்லுமே தவிர, மற்ற நேரங்களில் எதையும் கொல்லாது. அடுத்த வருடம் சாப்பிடலாம் என்று இப்போதே கொன்று சேர்த்து வைக் காது. உணவிற்காக வலுத்த மிருகம், வலுவற்ற மிருகத்தை கொல்வது உணவுச் சுழற்சி (Food Cycle) எனப்படும் இயற்கையின் ஏற்பாடாகும். அதனால், பல்வேறு உயிரினங்களும் தோன்றி பெருகினவேயன்றி எந்த இனமும் அழியவில்லை. புலிகள் அடித்து தின்பதால் மான்கள் என்ற உயிரினம் அழிந்துவிடவில்லை. மனிதன் தன் மகிழ்ச்சிக்காக வேட்டையாடுவதாலும், வளர்ச்சி என்ற பெயரில் சூழலை நாசப்படுத்து வதாலும்தான் உயிரினங்கள் பெரு மளவு அழிந்துவிட்டன.

இந்த நிலையில் பணத்திற்காகவும் அதிகாரத்திற்காகவும் தன் இனத் தையே கொன்றொழிக்கும், பிற உயிரினங்களை அழித்தொழிக்கும் மனிதன் என்ற அருவருப்பான உயி ரினத்தின் வன்முறையை, மிருகங்கள் பெயரைப் பயன்படுத்தி உருவகம் செய்வது மிகவும் கண்டிக்கத்தக்கது. உண்மையான தத்துவ சிந்தனை கொண்ட யாரும் இதுபோல டைட்டில் கார்டில் கதாபாத்திரங் களுக்கு நீர்யானை, கீரி என்றெல்லாம் பெயர் வைக்கமாட்டார்கள். நீர் யானை எந்த வன்முறையை யாருக்கு செய்கிறது?

மனித சமூகத்தில் நிகழும் வன் முறைகளை மனிதன் என்ற பரிணாம வளர்ச்சி பெற்ற உயிரினத்தின் பிரத்யேகமான பிரச்சினையாகப் பார்க்காமல் 'மிருகத்தனம்' என்று பார்ப்பது மிகவும் கொச்சையான தத்துவ புரிதலாகும். பாமர மொழி யில் எப்போதும் இவ்வாறு செய் வது உண்டு. 'மனுஷனா அவன்? மிருகம்' என்று திட்டுவதும், அவன் பாம்பைப் போன்ற விஷம் கொண்டவன் என்பதும், இன்னும் பல்வேறு உயிரினங்களுடன் ஒப் பிட்டுப் பேசுவதும் சகஜம். பாம்பு தற்காப்பிற்காகத்தான் விஷத்தை பயன்படுத்துமே தவிர, தன்னிடம் விஷம் இருக்கிறதே யாரையாவது கொன்று பார்த்தால் என்ன என்று வேண்டுமென்றே கொல் லாது. எல்லா உயிரனங்களது வன் முறையும் தற்பாதுகாப்பு மற்றும் உணவு என்ற அடிப்படையில்தான்; இயற்கை வலைப்பின்னல் சார்ந்து அமையுமே தவிர, மனிதர்கள் போன்று குறியீடுகளுக்காக நடக் காது. மனிதர்களுக்கு உள்ள விசேஷ மான நரம்பு மண்டலமும் அதன் பகுதியான மூளையும்தான் மனி தனின் வளர்ச்சிக்கும் அவனை வீழ்த்தும் வன்முறைக்கும் கார ணம்.

அதைப்பற்றி, மானுட சூழல்களைப் பற்றி ஆராயாமல் ஓநாய், நரி, கரடி என்று கதை சொல்வதெல்லாம் கற்பனை வறட்சி. ஓநாய், ஆட்டுக் குட்டியை சாப்பிடக்கூடியது; ஆட்டுக்குட்டி, ஓநாயை சாப்பிடாது. அதனால், இரண்டிற்குமான உறவில் ஒரு படிநிலை இருக்கிறது. அதனால், அவை இரண்டையும் படத்தின் தலைப்பு உருவகமாக உபயோகிப் பதில் தவறில்லை. ஆனால், ஓநாய் எதற்காக கரடியுடன் சேர்ந்து நரி வேட்டை ஆடவேண்டும்? புலி எதற்காக ஓநாயை வேட்டையாட வேண்டும்? இதெல்லாம் அபத்த மான உருவகங்கள் என்று ஒருவருக்கு தோன்ற வேண்டாமா? உண்மை யிலேயே சிறு பிள்ளைகளுக்கு கதை சொல்லும்போதுகூட கொஞ்சம் அர்த்தமுள்ள விதத்தில்தான் சொல் வார்கள். நரி தந்திரம் மிகுந்தது என்பது ஒரு வெகுஜன நம்பிக்கை. அதனடிப்படையில்தான் 'மூன்றாம் பிறை' படத்தில் கமலஹாசன் நீல சாயம் வெளுத்துப்போச்சு கதை சொல்வார். ஆனால், மெழுகுவர்த்தி

வெளிச்சத்தில், 'கரடி, ஓநாயை நரி வேட்டைக்கு வா, வா என்று கூப்பிட்டது' என்று உருக்கமாக கதை சொல்வதை கேட்கவே சகிக்க வில்லை. அய்யா, மிருகங்களை மன்னித்துவிடுங்கள்; அவை எந்த பாவமும் செய்வதில்லை; முடிந்தால் மனிதர்களை பற்றி கற்பனை செய்து படம் எடுங்கள். இல்லாவிட்டால் விடுங்கள்.

மனிதனின் வன்முறை அவனுடைய உயிரியல் சாராம்சத்தில் உருப் பெறுவது கிடையாது. மனிதத்தன்மை என்பது மிருகத்தன்மையின் மேல் போர்த்தப்பட்ட போர்வை அல்ல. மனிதனின் வன்முறை அவனுடைய கலாசார வளர்ச்சியின் உப விளைவு. அதானால்தான் அது ஹிட்லரின் கேஸ் சேம்பராகவும்; ஹிரோஷிமா, நாகசாகியாகவும்; முள்ளிவாய்க்கால், புதுடெல்லி *1984*, குஜராத் *2002* படுகொலைகளாகவும்; கைர்லாஞ்சி வீழ்ச்சியாகவும் பல வடிவங்கள் எடுக்கின்றன. வன்முறையின் மன ஆழங்கள் பற்றி படமெடுக்க உண்மை யான தத்துவ பலம் வேண்டும். உதாரணமாக ஜிம் ஜார்முஷ் எடுத்த 'கோஸ்ட் டாக்' திரைப்படம் நினைவுக்கு வருகிறது.

போலி அறிவியல் மேற்பூச்சு:

வெகுளித்தனமாக இருப்பவன் அசந்தர்ப்பமாக உளறுவான். ஆனால், எல்லாம் தெரிந்தாற்போல நடிப்பது வெகுளித்தனமல்ல, அறியாமை. இந்த திரைக்கதைக்கு முதல் காட்சியில் என்ன தேவை? குண்டடிபட்ட குற்றவாளியை சிகிச்சை செய்து மருத்துவம் படிக்கும் மாணவன் காப்பாற்ற வேண்டும். அதற்குப்பின் காப்பாற்றப்பட்ட குற்றவாளிக்கும் அவனுக்கும் ஏற்படும் உறவுதான் படத்தின் கதையான 'ஓநாயும் ஆட்டுக்குட்டியும்'. எனவே, வயிற்றில் ஏதோ தசையில் (Muscle) அல்லது சதையில் (Flesh) பாய்ந்திருந்த குண்டை வெளியே எடுத்து காயத்திலிருந்து ரத்தம் மேலும் வெளியேறாமல் கட்டுப்போட்டால் சிகிச்சை முடிந்தது. நன்றாக கவனியுங்கள், ஏதோவொரு தசையில் பாய்ந்த குண்டை வெளியே எடுத்து ரத்த சேதத்தை நிறுத்தி கட்டுப் போட்டால் உயிர் காப்பாற்றப்படும். அதிலிருந்து படம் தொடங்கும். எதற்காக மண்ணீரல் எனப்படும் ஸ்பிளீன் Spleenஐ வெளியே எடுக்க வேண்டும்? ஸ்பிளீன் கோபத்தின் பிறப்பிடம் என்று தவறாக நம்பப்பட்டதன் அடிப்படையில் அது குறியீடாக இருக்கிறதா? எதற்காக கஷ்டப்பட்டு குறியீட்டின் மூலம் ஒரு மூடநம்பிக் கையை வளர்க்கவேண்டும்?

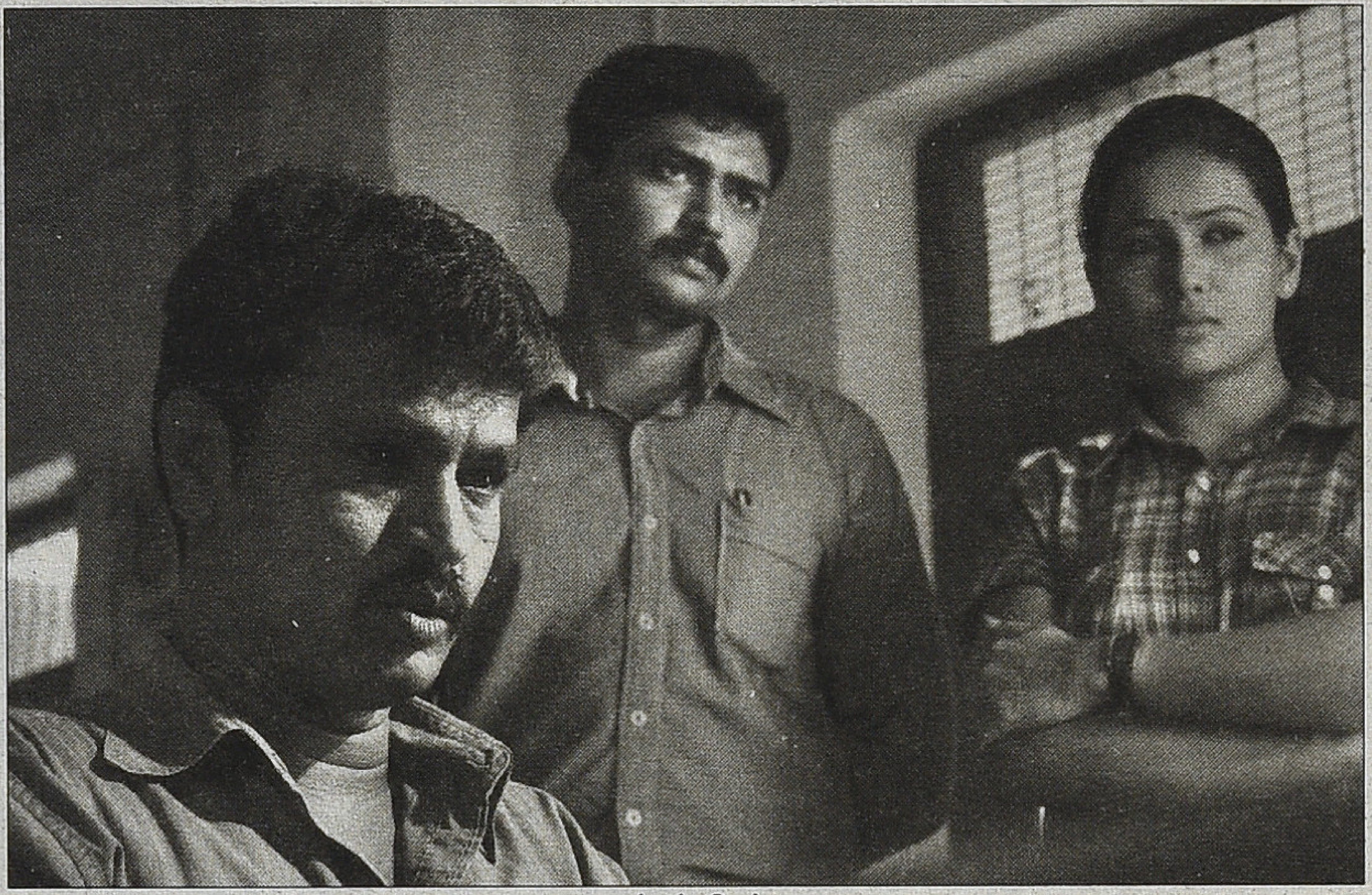
இந்த ஸ்பிளெனொக்டமி என்ற அறுவை சிகிச்சை காட்சி தேவை யில்லாமல் திரைப்படக்கலையை இழிவு படுத்துகிறது. எதற்காக வலிந்து மிகையான, சாத்தியமற்ற காட்சியமைப்புகளை காமிராவின் முன் உருவாக்கிக் காட்ட வேண்டும் என்பதே நம் முன் இருக்கும் கேள்வி. ஸ்பிளீன் என்ற உறுப்பு, ரத்தத்தை சுத்திகரிக்கும் வேலையை செய்வது. அதில் போய் குண்டு துளைத்து மாட்டிக்கொண்டால் மிகக் கடுமையான ரத்த சேதம் உடலுக்குள்ளேயே ஏற்படும் (internal bleeding). அந்த நிலையில் நோயாளியின் வயிற்றை அறுத்து ஸ்பீளனை வெளியே எடுத்தால் மேலும் ரத்த சேதம் அதிகரிக்கும். இந்த நிலையில் சிகிச்சைக்கு முதல் தேவை நோயாளியின் ரத்த வகையை சேர்ந்த ரத்தம். ஏற்கனவே, ரத்த இழப்பினால் இதயம் நின்றுபோன நோயாளி அவன். ஏதோ ஒரு ஊசியை, அட்ரிலீன் போன்ற ஒன்றை, அவன் நெஞ்சில் குத்தி, பிறகு கையால் குத்தி இதயத்தை மீண்டும் இயங்கச் செய்கிறான் சந்துரு என்ற அந்த மாணவன். ரத்த இழப்பினால் நின்று போன இதயம் இந்த சிகிச்சையில் மீண்டும் இயங்குமா என்ற கேள்வி ஒரு புறம் இருக்க, மீண்டும் அறுவை சிகிச்சை என்றால் எப்படி ரத்த இழப்பை ஈடு செய்ய முடியும்? நோயாளியின் ரத்தம் எந்த வகையை சேர்ந்தது என்று சோதித்தறியாமல், மாற்று ரத்தம் ஏற்பாடு செய்யாமல், எப்படி ஸ்பிளீனில் அடிபட்டு அரைமணி நேரத்திற்குமேல் உயிருக்கு போராடும் ஒருவனைக் காப்பாற்ற முடியும்?

இப்படிப்பட்ட தர்க்கரீதியான கேள்விகளையெல்லாம் வெகுஜன சினிமாவில் கேட்கக்கூடாது என்பது நியாயம்தான். 'சிவாஜி தி பாஸ்' படத்தில் தன்னைத்தானே எலக் டிரக்யூட் செய்துகொண்ட ரஜனியை அரை மணி நேரம் கழித்து நெஞ்சில் அயர்ன் பாக்ஸ் வைத்து பூப்போல ரகுவரன் காப்பாற்றவில்லையா? அது மட்டும் நியாயமா என்று நீங்கள் கேட்கலாம். சரி அப்படிப்பட்ட மசாலா படம்தான் இது என்றால் எதற்காக கலையோ கலை என்று கூப்பாடு போடுகிறார்கள் என்றுதான் புரியவில்லை.

நான் சுட்டிக்காட்ட விரும்புவது சற்று வித்தியாசமான ஒரு புள்ளியை. இந்த ஸ்பிளீன் என்ற ஒரு விஷயம் எதற்காக இந்தக் கதைக்கு தேவை என்பதைத்தான் கேட்க விரும்பு கிறேன். குண்டடிபட்டவனை காப் பாற்ற வேண்டும், அவ்வளவுதானே? குண்டு எங்கே வேண்டுமானாலும் பாயலாமே? எதற்காக ஸ்பிளீன் என்று வலிந்து சாத்தியமற்ற ஒரு சூழ்நிலையை உருவாக்க வேண்டும் என்பதே என் கேள்வி. அங்கேதான் போலித்தனம், அறியாமையை வெளிப்படுத்துகிறது என்பதே எனக்குத் தோன்றும் பதில்.[4]

மண்ணீரலில் குண்டு துளைத்து, அரை மணி நேரம் ஏகப்பட்ட ரத்தம் சேதமாகி, இதயமே நின்று போய், அதன் பிறகு அறுவை சிகிச்சை செய்து மண்ணீரலை அகற்றியபின் விடியற்காலையில் ஒரு தடயமும் இல்லாமல் கிளம்பிப் போகிறான் உல்ஃப். எதற்காக இவ்வளவு பெரிய அபத்தத்தை திரையில் உருவாக்கி காட்ட வேண்டும்? இப்படிக் காட்டுவதற்கு என்ன ஆராய்ச்சி தேவையாக இருக்கிறது? இது போலி அறிவிஜீவித்தனம்தானே?

அதே போலித்தனம்தான் 'முன்னணி இசை' என்று போடச் சொல்கிறது. 'பின்னணி' என்றால் பின்னால் இருப்பது, முக்கியமற்றது என்று அர்த்தமா என்ன? ஒரு நிகழ்வின் வரலாற்றுப் பின்னணி என்கிறோம். அப்படியென்றால் அந்த காரணிகள் முக்கியமில்லாதவை என்றா அர்த்தம்? பின்னணிதான் சம்பவத்தை உருவாக்குகிறது என்றல்லவா அர்த்தம்? பின்னணி இசை என்றால் ஏதோ கொசுறாக கூட வருவது, அதனால் முன்னணி இசை என்று போடவேண்டும் என்று ஒரு திரைப்பட இயக்குநர் நினைத்தால், அவருக்குப் பின்னணி இசை என்றால் என்னவென்றே புரிய வில்லை என்றுதான் அர்த்தம். எந்த நிகழ்விற்கும் பின்னணியில் காரணமாக இருப்பது உணர்வுகள். அந்த உணர்வுகளை சொல்வது இசை.



யுத்தம் செய்

முன்னணி இசை என்று படத்திற்கு முன்னால் ஏதோ அறிவிப்பாளன் போல அது வருகிறது என்றால் அது இசையை அவமானப்படுத்துவது ஆகாதா? இதுதான் அறியாமையின் கொடூரம்.

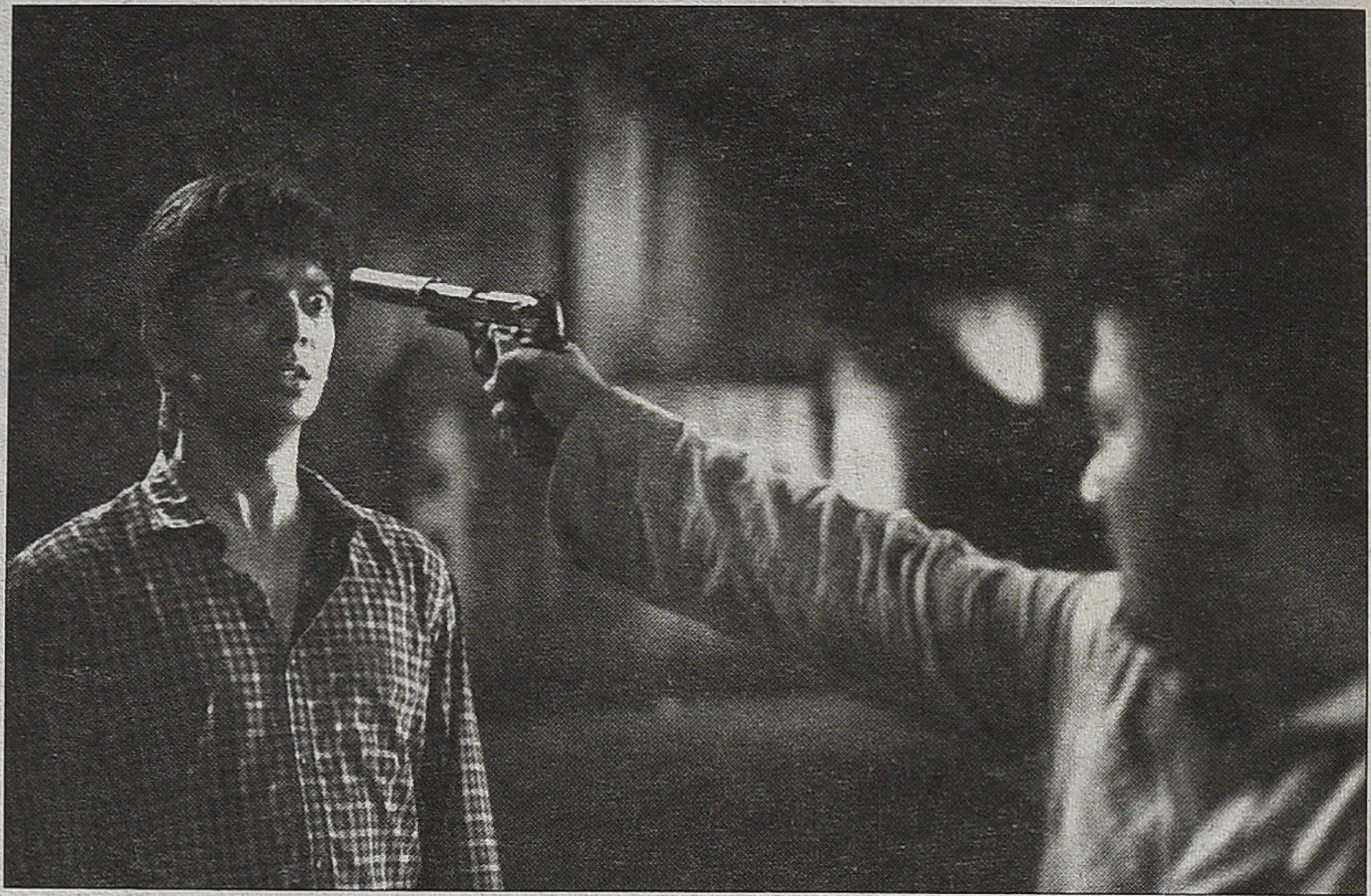
போலி காட்சியமைப்பு ஜோடனைகள்:

உல்ஃப் என்ற கூலிக்காக கொலை செய்பவன் எத்தகைய மனநிலையில் அதை செய்கிறான்? அதற்காக அவன் மேற்கொள்ளும் வாழ்க்கை முறை என்ன? அவனுக்குள்ளும் இயங்கும் மனித உணர்வுகள் என்ன என்பதை படமாக்க வேண்டுமென்றால், அதன் நுட்பங்கள் காட்சிரூபமாக வெளிப்பட சந்தர்ப்பங்கள் படத்தில் வேண்டும். இந்தப் படத்தில் பெரும்பாலான காட்சிகள் அவன் பெரிய சாகசக்காரன் என்பதைக் காட்டுவதற்குத்தான் பயன்பட்டுள்ளன. எட்வர்ட் குடும்பத்தை காப்பாற்றுவது ஒன்றுதான் அவன் குறிக்கோள்; வேறு எதுவும் அவனுக்கு பொருட்டல்ல என்பது தனது கொலைகார வாழ்க்கை குறித்த அவனது மறுபரிசீலனையாக எடுத்துக்கொள்ள முடியவில்லை. மேலும், எட்வர்ட் குடும்பத்தை காப்பாற்றுவதுதான் அவன் நோக்கமா, அல்லது அவன் தப்பிப்பதும் அவனது நோக்கமா என்பதிலும் தெளிவில்லை. அவன் சந்துருவிற்கு போன் செய்யும்போதே, அவன் மூலமாக, நான் எட்வர்ட் குடும்பத்தை தம்பாவிடமிருந்து காப்பாற்றி அனுப்ப போலீஸ் உதவினால், அதன்பிறகு சரணடைந்து விடுகிறேன் என்று கூறலாம். ஆனால், அதற்கு முற்றிலும் மாற்றாக சந்துரு துப்பாக்கி வைத்திருப்பதை அறிந்து அவனிடமிருந்து அதை அகற்றிவுடன் தெளிவாக சொல்கிறான்: “உனக்கு பின்னால போலீஸ் இருக்கிறது தெரியும்; அதனால்தான் உன்னை வரச்சொன்னேன்” என்கிறான். “இருந்தாலும்” உன்னை வரச்சொன்னேன் என்று சொல்லவில்லை; “அதனால்தான்” உன்னை வரச் சொன்னேன் என்கிறான். இப்படி போலீஸை தன்னை துரத்த விடுவதில் அவனுக்கோ எட்வர்ட் குடும்பத்திற்கோ அல்லது அவனது குணசித்திரத்தை அறிந்துகொள்வதற்காகக் காத்திருக்கும் நமக்கோ என்ன இலாபம் என்று புரியவில்லை.

இதன் உச்சகட்டமாக, இறுதியில் பார்க்கிங் லாட்டில் நீண்ட வாட்களுடன் உறக்கக் கத்தியபடியே விநோதமாக சண்டை போடும் இருவருடன் உல்ஃப் போடும் சண்டையைப் பார்க்க வேண்டியுள்ளது. இது ஜாக்கி சான் படம் என்றாலோ, ரஜினி படம் என்றாலோ சரி வித்தியாசமான சண்டைக்காட்சி என்று சாய்ந்து அமர்ந்து ரசிக்கலாம். கண் தெரியாத குடும்பம், உயிர்த்தியாகம் செய்யும் திருநங்கை, மெழுகுவர்த்தி, கல்லறை என்று செண்டிமெண்டான பிறகு வரும் இந்த சண்டைக்காட்சியை எப்படிப்பட்ட மனநிலையில் பார்ப்பது என்றே புரியவில்லை. இதில், சினிமாவின் பெரிய பிரச்சினை அது பௌதிக வெளியின் தர்க்கங்களுக்கு கட்டுப்பட்டது; எனவே, இந்த சண்டைக்காட்சியை என்னால் புறக்கணிக்க முடியவில்லை. ஆனாலும், சில கேள்விகளை பரிசீலிக்க வேண்டியுள்ளது.

இரண்டு பேர் நீண்ட வாளுடன் இருக்கிறார்கள். கதாநாயகனிடம் ஆயுதம் எதுவும் இல்லை. அவன் தன்னுடைய கோட்டை கழற்றி, கையில் ஒரு கேடயம் போல அதை சுற்றிக்கொண்டு, அதனால் வாள்வீச்சை சமாளித்து சண்டை போடுகிறான். இது என்ன சண்டை என்று புரியாவிட்டாலும் பரவாயில்லை என்று விடலாம்; அந்த கண் தெரியாத சிறுமியை, அவள் அம்மாவைக் கொன்ற அந்த இருவரில் ஒருவன் கொன்றுவிடக்கூடாது என்பதால், அவளை தன்னுடனேயே வைத்துக்கொண்டு சண்டை போடுகிறான்; அப்போது அவளுடைய உடையிலிருந்து ஒரு நாடாவை உருவி தன் வயிற்றில் அதைப் பிணைத்து அதன் மறுமுனையில் அந்த சிறுமியை பிணைக்கிறான்; இவன் சண்டை போடும் போது பின்னால் அந்த கண் தெரியாத சிறுமி தத்தளிக்கிறாள்; இங்குமங்கும் ஓடுகிறாள். வாள் வைத்திருக்கும் இருவரும் அவனுக்கு முன்னும் பின்னுமாக இரு வேறு திசைகளில் நிலையெடுத்து தாக்கினால் சிறுமியை எப்படி காப்பாற்ற முடியும்? அவளை நெஞ்சோடு அணைத்தபடி கைகளால் கழுத்தைக் கட்டிக்கொண்டு கால்களால் வயிற்றை சுற்றிப் பிணைத்துக் கொண்டு இருவருடனும் சண்டை போட்டால் அவளை அவர்கள் நெருங்க முடியாது. பின்னால் நிற்க வைத்தால் எப்படி அவளைக் காப்பாற்ற முடியும்? எனக்கு சண்டை காட்சிகள் அமைப்பதில் அனுபவம் கிடையாது; அவற்றை நுட்பமாகக் கவனித்து பார்த்ததும் இல்லை. ஆனால், இந்த சண்டைக்காட்சி என்னை மிகவும் எரிச்சலூட்டிவிட்டது. எப்படியோ அந்த இரண்டு கோமாளிகளும் செத்துப் போகிறார்கள். அந்தக் குழந்தை பிழைத்துவிடுகிறாள். அவர்கள் உட்கார்ந்து, வாளை நீட்டியபடியே செத்திருப்பதைப் பார்க்கும்போது, அவர்கள் ஏதோ குறியீடோ என்று அச்சம் வரத்தான் செய்கிறது. இப்படிப்

பட்ட குறியீடுகள் வரும்போது காட்சியை ஃபிரீஸ் செய்து மிஷ்கினே அதை விளக்கிவிடலாம்.



போலி வித்தியாசம்:

வித்தியாசமான திரைப்படங்களை, சூழல்களைத் தரவேண்டும் என்பதில் தமிழ் சினிமாவிற்கு எப்போதுமே அக்கறை இருந்திருக்கிறது. தன் ஆழ் மனதில் ஏற்படும் பொறாமையைக் கண்டு தானே அஞ்சும் சிவாஜி கணேசனை 'ஆலய மணி' படத்தில் பார்த்தோம். பிற திரைப்படங்களைப் போலவே தோன்றும் படங்களில், மென்மையாக வித்தியாசமான அம்சங்கள் ஊடுருவி நிற்கும்போது, அது பார்வையாளர்களை அவர்களே அறியாமல் தூண்டுகின்றன. வெற்றி மாறனின் 'பொல்லாதவன்' வழக்க மான படம் போலத்தான் இருந்தது. ஆனால், அதற்குள் அவருடைய அணுகுமுறை சில வித்தியாசமான கோணங்களை சாத்தியப் படுத்தி யிருந்தது. மிஷ்மினின் 'சித்திரம் பேசுதடி' அத்தகைய ஒரு சாதனை தான்.

ஆனால், வலிந்து வித்தியாசத்தை உருவாக்குவது என்ற பழக்கத்தால் மிஷ்கினின் பிந்தைய படங்கள் உண்மையான / கருதத்தக்க வித்தியா சங்களை சாதிக்க முடியாமல் போய் விட்டது. 'ஓநாயும் ஆட்டுக்குட்டியும்' என்ன வித்தியாசத்தை சாதித் துள்ளது?

படத்தில் பாட்டு இல்லை; காதல் இல்லை; காமெடி இல்லை; உப கதைகள் இல்லை; ஃபிளாஷ்பேக் கூட இல்லை. கிட்டத்தட்ட ஒன்றரை மணி நேரம் படம் ஒரே இரவில் நடக்கும் சம்பவங்களைக் காட்டு கிறது. சந்துருவுடன் பயணித்து கண் தெரியாத அப்பா, அம்மா, சிறுமியை ஒன்று சேர்க்கும் உல்ஃப் என்ற குற்றவாளி; அவனை துரத்தும் போலீஸ்; அவனைத் துரத்தும் தம்பா என்ற குற்றவாளியும் அவன் ஆட் களும்; அந்த இரவில் உருவாக்கும் சம்பவங்கள்தான் 75% படம். உல்ஃப் என்பவனுக்கு குடும்பம் போன்றவை உண்டா, காதலி உண்டா, அவன் பிறப்பும் வளர்ப்பும் என்ன என்று எதுவும் சொல்லப்படுவதில்லை. இந்த அம்சங்கள் எல்லாமே தமிழ்ப் படத்திற்குப் புதியது.

ஆனால், இந்தப் புதுமைகளால் திரைக்கதைக்கோ தமிழ்த் திரைப் படங்களுக்கோ எந்த நன்மையும் ஏற்படப்போவதில்லை. காரணம், தமிழ் வெகுஜன சினிமாவின் முக் கியப் பிரச்சினையான கதாநாயக மையத்துவம் இந்த படத்திலும் விசுவ ரூபம் எடுத்திருக்கிறது; அதனால் தான், கமலஹாசன்கூட இதை பாராட்டியிருக்கிறாரோ என்னவோ. கதாநாயகன் பதினாலு கொலையோ பதினாறு கொலையோ செய்தவன்; ஒரே ஒரு கண் தெரியாத நல்லவனை தற்செயலாக கொலை செய்தவுடன் மனம் வருந்தி அவனுடைய கண் தெரியாத குடும்பத்தைக் காப்பாற்று வதற்காக கொலைத் தொழிலை விட்டுவிடுபவன். ஆனாலும், தொடர்ந்து ஊரையே கொன்று குவிக்கக் கூடிய திறமை நிரம்பியவன். எங்கிருந்து எப்படி வருவான் என்று தெரியாவிட்டாலும் வரவேண்டிய இடத்திற்கு சரியான நேரத்தில் வந்து நிற்பவன்.

ரோசா வசந்த் சுட்டிக்காட்டி யுள்ளபடி, கதாநாயகனுக்கும் தம்பாவிற்கும், அவனுக்கும் சந்து விற்கும், அவனுக்கும் எட்வர்ட் குடும்பத்திற்கும் உள்ள உறவுகள் எதுவும் தெளிவாக இல்லாததால், படம் முழுவதும் நிறைந்திருப்பவன் உல்ஃப் என்ற சாகசமும் புதிரும் நிறைந்த கதாநாயகன் மட்டுமே. அவன், போலீஸிற்கும் தம்பாவிற்கும் தண்ணி காட்டிவிட்டு தப்பிக்கும் சுவாரசியங்களே படத்தின் இணைக் கும் கண்ணிகள். பாட்டு, காதல், காமெடி எல்லாவற்றிற்கும் பதிலாக அவனது குடும்ப செண்டிமண்டுகளும் தியாகமும் இடம்பெற்றுவிடுகின்றன. இந்தப் படம் தமிழ் சினிமாவின் முக்கியமான பலவீனங்களான கதாநாயக மையத்துவம், குடும்ப செண்டிமண்ட் போன்றவற்றை எந்த விதத்திலும் கடக்கவில்லை என்பது தான் பிரச்சினை.

போலி பிற்காலனீய முகமூடி:

காலனீய ஆட்சியில் வெள்ளைக் காரர்களைபோல நாம் அறிவியல், தொழில்நுட்பத்தில் முன்னேறியிருக்க வில்லை என்ற தாழ்வுணர்ச்சி இந்திய சமூகங்களை தீவிரமாக பிடித் தாட்டியது. அதன் காரணமாக சுதந்திரம் பெற்றவுடன் அறிவியல், தொழிற்கல்விக்கே மிகுந்த முக்கியத் துவம் தரப்பட்டது. இந்திய சமூகங் களின் தத்துவ சிந்தனைகள் பயில் வதற்கு ஆளில்லாமல் புறக்கணிக்கப் பட்டன. அதாவது, எது ஏற்கனவே வலுவாக இருந்ததோ அது புறக் கணிக்கப்பட்டது. எது வலுவில்லாமல் இருந்ததோ அதில் வலுவடைய வேண்டும் என்று முயற்சி செய்யப் பட்டது. பொதுவாகவே ஆங்கிலே யரைப்போல, ஐரோப்பியரைப் போல இருப்பதில் ஆர்வம் பல்வேறு மட்டங்களில் ஊடுருவியது. நம் நகர்புற மத்தியதர வர்க்கத்து ஆடைகள்கூட அதைத்தான் குறிக் கின்றன.

அமெரிக்க, ஐரோப்பிய படங் களின் தாக்கம் தொடர்ந்து இந்திய சினிமாக்களின் மேல், குறிப்பாக தமிழ் சினிமாவின் மேல் இருந்து வந்தாலும்,

தமிழ் சினிமா தனக்கென்று ஒரு தனி பாணியில் கதை சொல்லி வந்தது. ஆனால், நகர்புற மத்தியதர வர்க்க மனிதர்கள் அந்த பாணியை வெறுத்தார்கள். அது பாமரர்களின் சினிமா என்று பரிகசித்தார்கள். அதன் விளைவாக அமெரிக்க, ஐரோப்பிய சினிமாக்களைப் போல படம் எடுத்தால்தான் நல்ல சினிமா என்ற எண்ணம் பரவலாக இருந்தது. ஆனால், சினிமா வெகுஜன ரசனையை நம்பிய தொழில் துறையாக இருந்ததால் அப்படியெல்லாம் சினிமாவை மாற்ற முடியவில்லை. ஆனால், 'அந்த நாள்' என்று பாடலே இல்லாமல் படம் எடுத்தைப்பற்றி பலரும் பெருமையாகக் குறிப்பிடும் பழக்கம் இருந்தது. அந்தப் படம் 'ரோஷமான்' என்ற புகழ்பெற்ற குரோசோவாவின் படத்தை மிக மேலோட்டமாக தழுவியது. ரோஷமானின் உத்தியை மட்டும் அரைகுறையாக கடன் வாங்கியதில் அதன் தத்துவ அடிப்படைக்கு முற்றிலும் எதிரான அடிப்படையைக் கொண்டிருந்தது 'அந்த நாள்' திரைப்படம். இப்படியாக பாடலே இல்லாமல் படம் எடுத்த போதும் அது தமிழின் வெகுஜன மனோவியலை ஒட்டியே இருந்தது.

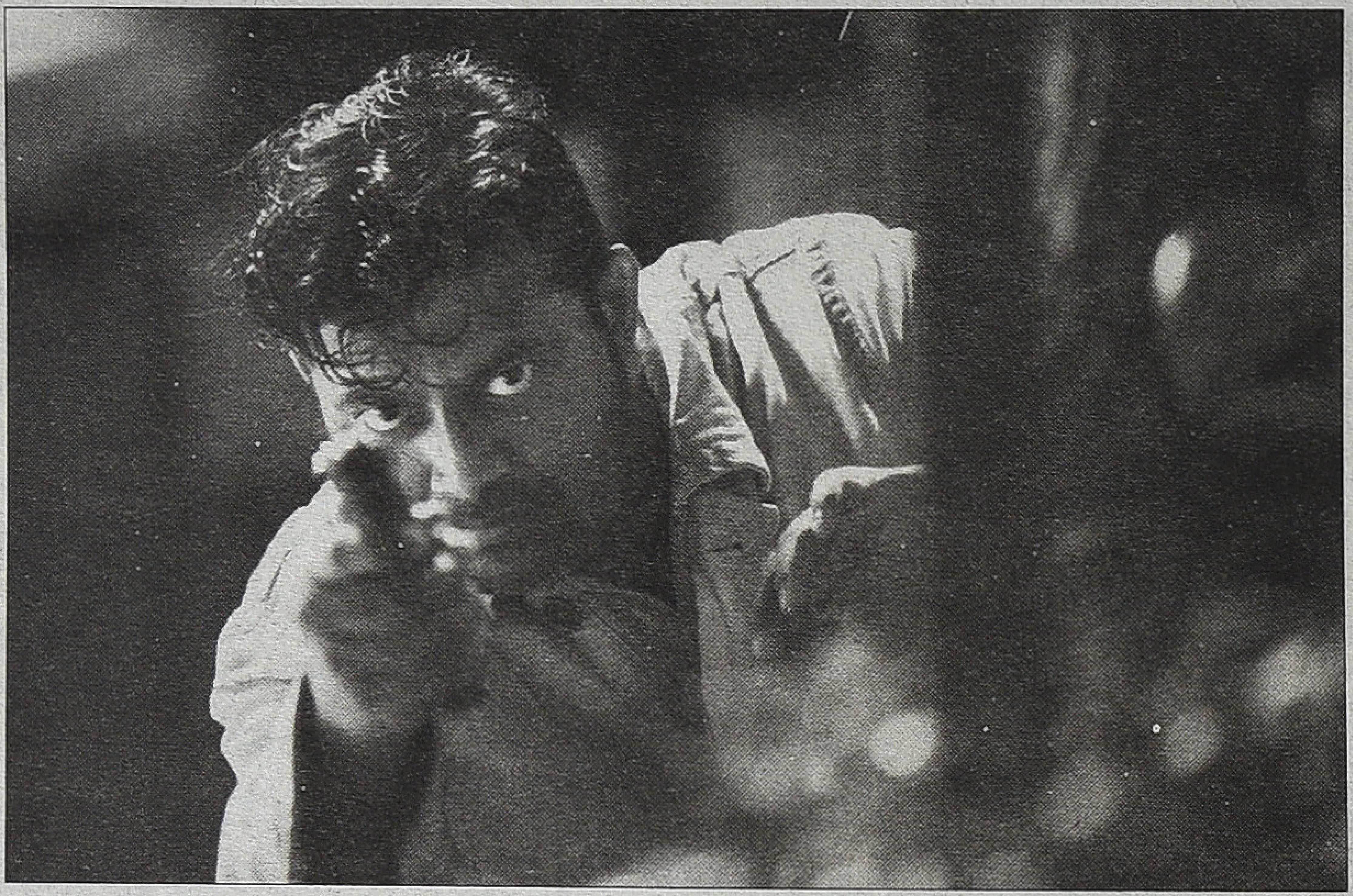
அதைப்போல மிஷ்கினின் படமும் ஹாலிவுட் கதை சொல்லும் முறையை மேலோட்டமாகப் பின்பற்றியுள்ளதுதான் ஏகப்பட்ட பேர் புல்லரித்துப்போகக் காரணம் என்று தோன்றுகிறது. "வெள்ளைக்காரனைப் போல படம் எடுத்துட்டோம்ல" என்று யாரும் சொல்வார்களா என்று தெரியாது. ஆனால், பலர் மனதிலும் இதன் அந்நியத்தன்மையே கவர்ச்சியாக இருக்கிறது. சம்பவங்கள் கோர்வையாக வரிசையாக இணைக்கப்பட்டு, பிம்பங்கள் சுவாரசியம் குறையாமல் தங்களை கோர்த்துக் கொள்கின்றன. பாடல், காமெடி என்று எந்த இடையூறும் இல்லை. எல்லோருக்கும் இப்படி ஒரு தமிழ் படமா என்று ஒரே மகிழ்ச்சி. ஆனால், இந்த மகிழ்ச்சி பிறகாலனீய மனோபாவம் அணியும் போலி முகமூடி. நாங்களும் அவர்களைப் போல எடுப்போம் என்று சொல்லி அவர்களைப் போலவே முகமூடி அணிந்துகொண்டு நாங்கள் அவர்களைவிட பெரிய ஆட்கள் என்று நம்ப விரும்பும் மாரீச சூழல். நமக்கு இத்தகைய வெள்ளைக்கார முகமூடிகள் தேவையில்லை. நம்முடைய சொந்த முகமூடிகளே நம்மைக் காப்பாற்றும்.

தமிழ் சினிமா ஃபார்முலாவினால் பலரும் அலுத்துப் போயிருக்கிறார்கள். சமீபத்தில் 'சிங்கம் 2' பார்த்த போது இறுதிக்காட்சிக்கு முன்னால் சந்தானத்தின் காமெடி சீன் வந்தபோது என் நண்பன் ஒருவன் எழுந்து போய்விட்டான். பாடல் காட்சிகளிலும்கூட பொறுமை யிழப்பது அதிகரித்து வருகிறது குறிப்பாக பாடல்கள் நன்றாக அமையாவிட்டால். அதனால், இடையூறின்றி தொடர்ச்சியாக சம்பவங்களைக் கொடுக்கும் சினிமா ஏதோ மகத்தான கலையனுபவம் போல மக்களுக்குத் தோன்றுவதில் வியப்பில்லை. ஆனால், அப்படி கொடுக்கும்போது சம்பவங்களின் தொடர்ச்சி தர்க்கரீதியாக இருக்கிறதா, படம் நம்மிடம் ஆழமான கேள்விகளை எழுப்புகிறதா என்றெல்லாம் கவனமாக பரிசீலிக்க கற்கவேண்டும். மேற்பூச்சான போலி வித்தியாசங்களுக்காக புல்லரிப்பதை உண்மையான திரைப்படக் கலையையோ, மிஷ்கின் போன்ற கலைஞனையோ வளர்ப்பதற்கு உதவாது. பாராட்டு மழை அல்ல, விமர்சனமே கலைக்கும் கலைஞனுக்கும் உரம்.

குறிப்புகள்:

1) இந்தக் கடுமையான விமர்சனம் அவர் உண்மையான கலைஞனாக இருந்தால் அவரை வளப்படுத்தவே செய்யும். எந்த மேடையிலும் அவருடனோ, அவர் திரைப்படங்களைக் கொண்டாடும் பவா செல்லதுரை போன்ற அவரது அபிமானிகளுடனோ, என் நிலைப்பாட்டை உரையாடலாக, விவாதமாக பகிர்ந்துகொள்ளத் தயாராக இருக்கிறேன். மாமரத்தடியில் ஒருநாளோ இருநாளோ உட்கார்ந்து பேசலாம். அதற்குமுன் ஒரு சில அம்சங்களையேனும் எழுத்தில் கோர்வையாக பதிவு செய்ய விரும்புகிறேன்.

2) இந்த இடத்தில் மிஷ்கின் போன்ற இயக்குநர்களின் இலக்கிய உறவுகள் பற்றியும் சிந்திக்க வேண்டியிருக்கிறது. தமிழ் எழுத்தாளர்கள் பலருக்கு நானறிந்தவரையில் விமர்சன மனோபாவம் என்றால் என்னவென்று தெரியாது. நல்ல இலக்கியப் படைப்புகள் அவர்களை நெகிழச் செய்யும் போது ஏன் இது இவ்வாறு நம்மை பாதிக்கிறது என்பதை விமர்சன பூர்வமாக சிந்திக்க மாட்டார்கள். உன்னதக் கலை, கலை அனுபவம் அல்லது அதற்கு எதிர்திசையில் கலகம், உடைப்பு என்பது போன்ற துல்லியமற்ற வர்ணனைகளால் விமர்சன சிந்தனையை செயல்படாமல் செய்துவிடுவார்கள். படைப்புச் செயல் பிரக்ஞாபூர்வமாக, செய்நேர்த்தியுடன் உருவாகிறது; பிரதியில் பல்வேறு யுக்திகள் செயல்படுகின்றன; அவற்றை விமர்சன பூர்வமாகப் பகுத்தறிய வேண்டும் என்றெல்லாம் நினைப்பதை விட, படைப்பாளியின் தரிசனம், உள்



ளொளி, படிப்பவர்களின் பரவசம், அல்லது தர்ம ஆவேசம் இதையெல்லாம் முக்கியமாகக் கொள்ள வேண்டும் என்று நினைப்பார்கள். இவர்கள் நுட்பம் என்று பாராட்டுவதும்கூட மேலோட்டமான கவனத்தில் தென்படும் கூறுகளாகத்தான் இருக்கும். நல்ல படைப்புகளின் செயல்முறையை விமர்சன ரீதியாக ஆராயாததால், இவர்களால் போலித்தனமான படைப்புகளை இனம் காண முடியாது. ஏற்கனவே இலக்கிய உலகில் உள்ள பழைய ஆட்களுக்கே இந்த பலவீனம் இருக்கும்போது, இணைய வெளியால், புதிய ஊடகப் பரப்புகளால் உருவான இளைஞர்களுக்கு சுத்தமாக செக்கு எது சிதம்பரம் எது என்று தெரியாமல் இருப்பதில் எந்த வியப்புமில்லை.

இன்றைய டிவிடி, யூடியூப், டொரண்ட் டவுன்லோட் உலக சினிமா கலாசாரத்திலும் விமர்சனப் பார்வையற்ற ஒரு கூட்டு கும்மி மனப்போக்கு மட்டுமே உருவாவதாக நான் உணர்கிறேன். உதாரணமாக குற்றம் சார்ந்த உலகினை படமாக்குவதில் குவிண்டின் டொரண்டினோதான் உலகின் சிறந்த கலைஞன் என்று நினைக்கும் ஒரு தலைமுறையே உருவாகியிருப்பதை நினைக்கும்போது எனக்கு எரிச்சலாக இருக்கிறது. குவின்டின் டொரண்டினோ புத்திசாலி கலைஞன் என்பதில் மாற்றில்லை. ஆனால், இவரையொத்த பிற சமகாலக் கலைஞர்களை இத்தகைய இளைஞர்கள் குறிப்பிடுவதில்லை. ஜிம் ஜார்முஷ், கோவன் சகோதரர்கள் அல்லது டேவிட் லின்ச்சின் மேதமையைப் பாராட்டாமல் குவிண்டின் டொரொண்டினோவை மட்டும் புகழ்பாடுபவர்களை எப்படி அணுகுவது என்று எனக்கு குழப்பமாக இருக்கிறது. நான் பார்த்த அளவில் இணையத்தில், சமூக வலைத்தளங்களில் எழுதும் பலருக்கு குறைந்தபட்ச விமர்சன அளவுகோல்கள்கூட பிடிபடுவதில்லை. இந்த சூழல் மிஷ்கின் போன்றவர்களுக்கு புதைமணல் போன்ற ஒரு நிலப்பரப்பை உருவாக்குகிறது. இவர்களின் புகழ்ச்சியும், பரவச கூட்டு பஜனையும் ஒரு போதும் அவரை சிந்திக்க விடப் போவதில்லை.

இதற்கு சிறந்த உதாரணம் மிஷ்கினின் 'நந்தலாலா' படத்தை வைத்துக்கொண்டு அடிக்கப்பட்ட கூத்து. பாதிப்பேர் அதை காப்பி என்று இகழ, சிலர் அதை மகத்தான திருப்புமுனை படைப்பு என்று கொண்டாட, நானறிந்தவரை ஒருவர் கூட அதை கிகிஜுரோவின் தழுவல் (adaptation) என்று ஏற்றுக்கொண்டு, ஏன் அது மிக மோசமான தழுவல் என்பதை எழுதவில்லை. கலையுலகில், குறிப்பாக திரைப்படக் கலையில் தழுவல் என்பது அங்கீகரிக்கப்பட்ட ஒரு நடைமுறையாகும். அதனால், கிகிஜுரோவை தழுவி படம் எடுப்பது எந்த வகையிலும் தவறில்லை. ஆனால், கிகிஜுரோவின் ஆன்மாவை தவறவிட்டுவிட்டு அம்மா செண்டிமண்ட் படம் எடுப்பதுதான் அபத்தம். ஒரு திரைப்படம் என்பது காட்சியமைப்புகளோ சம்பவங்களோ கிடையாது. அது எந்தவகையான கருத்தாக்க நடைமுறையாக Conceptual Practice ஆக இருக்கிறது என்பதே முக்கியம். கிகிஜுரோவின் பயணம் எத்தகையது? அதனால் நிர்ணயிக்கப்படும் இலக்கும் பயண வெளிகளும் எத்தன்மையன? அவற்றை முற்றிலும் புரிந்துகொள்ளாமல் அல்லது மறுதலித்துவிட்டு தகேஷி கிட்டானோ என்னுடைய குருநாதர் என்றெல்லாம் மிஷ்கின் உளறியதை அன்றே கலை இலக்கிய உலகமும் விமர்சகர்களும் கண்டித்திருந்தால் மிஷ்கின் தன் தவறை உணர்ந்துகொள்ள வழி ஏற்பட்டிருக்கும்.

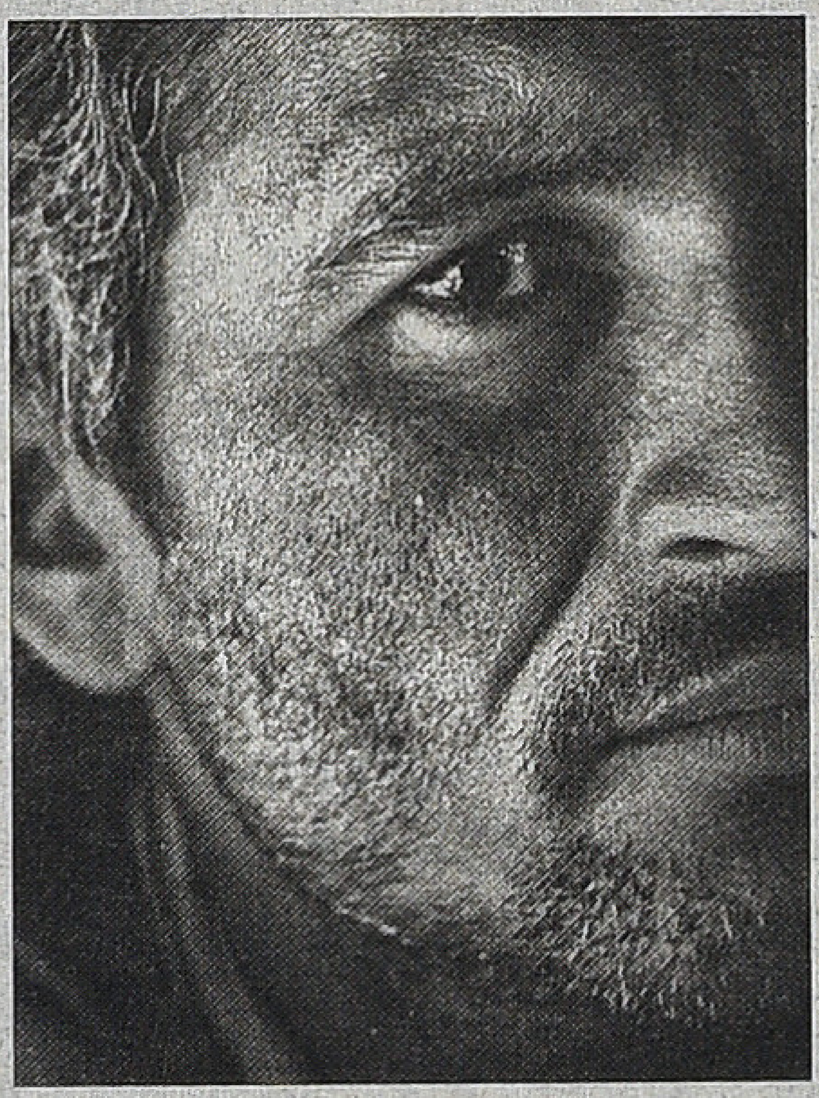
காட்சிப்பிழையில் விவாதித்தோம்; எழுதினோம். ஆனால், எங்களைப் புறக்கணித்தார்களே தவிர, யாரும் எங்களுடன் உரையாடலை மேற்கொள்ளவில்லை. இன்று தமிழில் கட்டமைக்கப்பட்டுள்ள சூழலின் போலித்தனம் அங்கேதான் முகத்தில் அறைகிறது. ஆனாலும், விமர்சனம் என்பதைக் கடமையாகக் கொண்டதால் மறுபடியும் ஒரு முறை எழுதத்தான் வேண்டியிருக்கிறது.

3) ஆரண்ய காண்டம் விமர்சனத்தில்கூட இந்தக் கருத்தை வலியுறுத்தி நான் எழுதியிருந்தேன்.

4) ஒரு விமர்சனக் கூட்டத்தில் ஆபரேஷன் நடந்தவன் எப்படி இவ்வளவு சண்டை போடுகிறான் என்று கேட்டதற்கு, நிறைய ஆராய்ச்சி செய்துவிட்டுத்தான் படம் எடுத்தேன் என்று சத்தம் போட்டாராம் மிஷ்கின். எட்டு நாள் ஓய்விற்குப்பிறகு மண்ணீரல் அகற்றப்பட்ட நபர் நடமாடலாம் என்று டாக்டர்கள் சொன்னார்களாம். உஸ்ஸ்ப், ஆனால் ஆறாம் நாளே வெளியே வருகிறான் என்பதுதான் சின்ன பிரச்சினை; அதை போலீஸ் அதிகாரியே சொல்கிறார். பிரச்சினை என்ன வென்றால் இந்த எட்டுநாள் விலக்கு தொடங்கும் முன்னமே அவன் அறுவை சிகிச்சை முடிந்து சில மணி நேரங்களுக்குள்ளாகவே சந்துரு வீட்டிலிருந்து வெளியேறிவிடுகிறான் என்பதுதான். ■

ஆஸ்கர் விருதுக்கான நல்ல பாதை

■ சுரேஷ் கண்ணன்



உலகத்திலேயே அதிக திரைப்படங்களை உற்பத்தி செய்யும் நாடான இந்தியாவால், உலகத்திலேயே அதிக கவனத்தைப் பெற்றிருக்கும் திரைப்பட விருதான ஆஸ்கரை ஒரு முறை கூடப் பெற முடியவில்லை என்பது ஒரு முரண்நகை. (சத்யஜித் ரேவுக்குக் கொடுக்கப்பட்டது சிறப்பு விருது.) ஆஸ்கர் என்பது அமெரிக்கர்களால் உருவாக்கப்பட்டு, அமெரிக்கத் திரைப்படங்களுக்கு தரப்படுவதுதான் என்றாலும், ‘சிறந்த வெளிநாட்டுத் திரைப்படம்’ என்கிற பிரிவில் மிகச் சிறிய நாடுகளில் ஒன்றான ‘ஈரான்’ கூட விருதைப் பெற்றிருக்கும் நிலையில், இந்தியாவால் வாங்க முடியவில்லை என்பது சிந்திக்க வேண்டிய விஷயம்தான். மூன்றே முறைதான் நம்மால் இறுதிப் பட்டியலிலேயே வர முடிந்திருக்கிறது; ‘மதர் இந்தியா’ (1957), ‘சலாம் பாம்பே’ (1988), ‘லகான்’ (2001).

கடந்த பல வருடங்களாகவே இந்தியாவின் ஆஸ்கர் கனவு நீடித்துக் கொண்டிருந்தாலும் ஒவ்வொரு முறையும் அது தவறிப் போய் விடுகிறது. ‘ஆஸ்கர் நாயகன்’ என்ற அடைமொழியில் அழைக்கப்படும் கமல்ஹாசன், இந்த விருதைப் பெற்றுத் தருவார் என்று எதிர்பார்க்கப்பட்டு சோர்ந்த நிலையில், ஹாலிவுட் படமொன்றிற்காக ஏ.ஆர். ரஹ்மான் இரண்டு விருதுகளைப் பெற்றார். அந்த இரவல் பெருமையைக் கொண்டாடியதின் மூலம் நமக்கு சிறிய ஆறுதல் கிடைத்தது. இந்த நிலையில், இந்த வருடமும் இந்தியா சார்பில் ஒரு படம் அஸ்கருக்கு அனுப்பப்பட உள்ளது.

86ஆவது வருட ஆஸ்கர் அகாதமி விருதிற்காக, இந்தியாவின் சார்பில் அனுப்ப தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டிருப்பது குஜராத்தி திரைப்படமான ‘தி குட் ரோட்’ (The Good Road). கடந்த வருடங்களில் இல்லாத அளவிற்கு இந்த வருடத்தில், இந்தத் தேர்வு குறித்து நிறைய சர்ச்சைகளும் முணுமுணுப்புகளும் எழுந்துள்ளன. ‘The Lunchbox’, ‘Bhaag Milkha Bhaag’, ‘English Vinglish’, ‘Celluloid’; ‘Vishwaroopam’ உள்ளிட்ட இருபது திரைப்படங்கள் தேர்விற்கான பட்டியலின் வரிசையில் இருந்த போது, சுமாரான படமாகக் கருதப்படும் ‘தி குட் ரோட்’ படம் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டிருப்பது திரை ஆர்வலர்கள், விமர்சகர்களிடையே பெருத்த அதிருப்தியை ஏற்படுத்தியுள்ளது. ‘Ship of Theseus’ படத்தைத் தேர்வு செய்திருக்கலாம் என்று ஒரு சிலர் கருதுகின்றனர்.

ஆஸ்கருக்காக அனுப்பப்பட தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டிருக்கலாம் என்று பெரும்பான்மையோர் சுட்டிக் காட்டுவது ‘தி லன்ஞ் பாக்ஸ்’ திரைப்படத்தையே. தேர்வுக்குழுவின் தலைவராக இருக்கும் இயக்குநர் கௌதம்

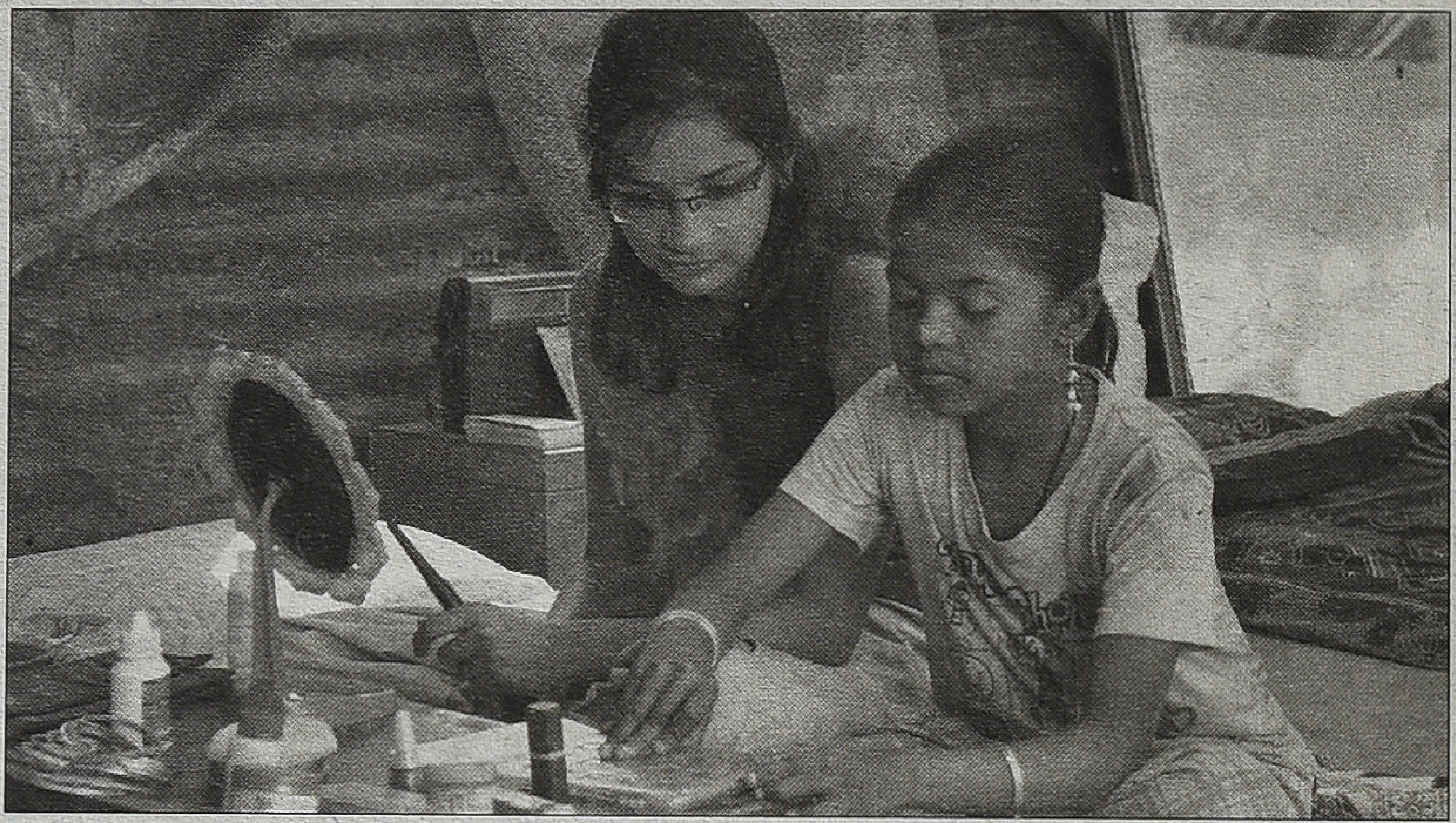
கோஷ், தன்னுடைய 'தனிப்பட்ட விருப்பமும் 'தி லன்ஞ் பாக்ஸ்'தான் என்றாலும் பெரும்பான்மை தேர்வுக் குழுவினர் முடிவின்படி 'தி குட் ரோட்' தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டது' என்கிறார்.

'தி குட் ரோட்' திரைப்படத்தின் விநியோகஸ்தராக சோனி பிக்சர்ஸ் இருப்பதால் சர்வதேச அரங்கில் இதை முன்வைப்பது எளிதாக இருக்கும் என்கிற நடைமுறைக் காரணமும் கூறப்படுகிறது. இத்திரைப்படம் கேன்ஸ் மற்றும் டொரண்டோ திரைப்பட விழாக்களில் திரையிடப்பட்டிருப்பதும் கூடுதல் தகுதியாக முன்வைக்கப்படுகிறது.

விருதுகளில் உள்ள அரசியல்களைத் தாண்டி, அரசியல் அல்லாமல் விருது சர்ச்சைகள் நிறைவுறாதல்லவா? சிறந்த திரைப்படங்களாகக் கருதப்பட்டவைகளைத் தாண்டி இந்த குஜராத்தி திரைப்படம் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டிருப்பது அரசியல் காரணங்களால் என கூறப்படுகிறது. குஜராத் முதல்வர் நரேந்திர மோடி பிரதமர் வேட்பாளராக அறிவிக்கப்பட்டிருக்கும் சூழலில் பா.ஜ.க.விற்கு பொதுத் தேர்தலில் பின்னடைவை ஏற்படுத்தும், தற்போதைய மத்திய அரசான காங்கிரஸின் முயற்சிகளுள் ஒன்றாக இது கருதப்படுகிறது. 'பெண் குழந்தைகள்' பாலியல் தொழிலில் ஈடுபட வைக்கப்பட்டிருப்பதும், குஜராத்தின் வறட்சி தொடர்பான காட்சிகளும் 'தி குட் ரோட்' படத்தில் இருப்பதே காரணம் என்கிறார்கள். அதாவது, குஜராத்தைப் பற்றிய எதிர்மறையான சித்திரத்தை உருவாக்க பயன்படுத்திக் கொள்ளலாம் என்பதாகச் சொல்கிறார்கள்.

'ஜீன்ஸ்', 'இந்தியன்', 'குரு' போன்ற திரைப்படங்கள் கடந்த வருடங்களில் தேர்வு செய்து அனுப்பப்பட்ட விபத்துக்கள் நேர்ந்திருக்கும் நிலையில் 'தி குட் ரோட்' இந்தியாவின் ஆஸ்கர் கனவை பூர்த்தி செய்யுமா?

கியான் கோரியா இயக்கியிருக்கும் முதல் திரைப்படமே ஆஸ்கரின் கதவைத் தட்டப் போயிருப்பது, அவருக்கு நிச்சயம் மகிழ்ச்சியைத் தந்திருக்க வேண்டும். மாநில அளவிலான 2013இன் தேசிய விருதையும் இது பெற்றிருப்பது கூடுதல் தகுதி.



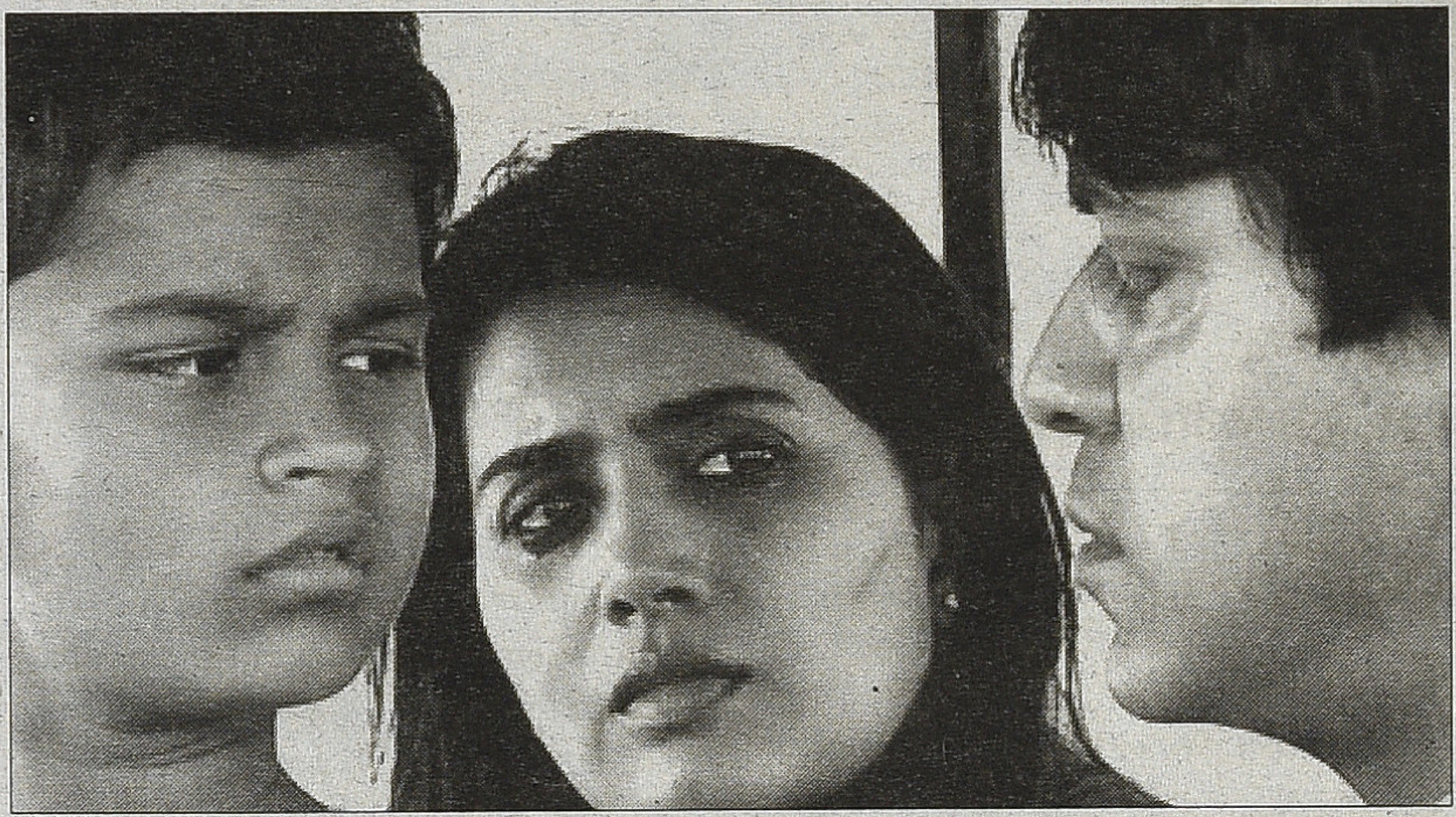
சுமார் இரண்டு கோடி ரூபாயில், குறைந்த பட்ஜெட்டில் உருவாக்கப்பட்டிருக்கும் இத்திரைப்படத்தை என்.எஃப்.டி.சி. தயாரித்துள்ளது.

இது ஒரு 'ரோடு மூவி'. பப்பு என்கிற லாரி டிரைவர் சட்ட விரோத நிழலான ஒரு பணிக்காக அமர்த்தப்பட்டு, தனது உதவியாளருடன் குஜராத்தின் சிறுநகரான கட்ச் எனும் பகுதியின் நெடுஞ்சாலையில் பயணிக்கிறார். ஒரு நடுத்தரவர்க்க தம்பதியினர் தங்களது ஏழு வயது மகனுடன் விடுமுறைக் கொண்டாட்டத்திற்காக பயணிக்கிறார்கள். பூனம் என்கிற சிறுமி தன்னுடைய பாட்டி வீட்டிற்கு செல்வதற்காக மும்பையிலிருந்து தனியாகப் பயணிக்கிறாள். இந்த மூன்று பயண இழைகளில் நேரும் சம்பவங்களையும் சங்கடங்களையும் ஆபத்துக்களையும் அடுத்தடுத்த காட்சிகளால் நேர்த்தியாக அடுக்கியிருக்கிறார் இயக்குநர்.

நிழலான காரியங்களைச் செய்யும் நபர்களை 'வில்லன்களாக' மட்டுமே சித்தரிக்கும் திரைப்படங்களிடையே அவர்களிடையேயும் உள்ளூறையாக அன்பும் மனிதநேயமும் உண்டு என்பதை உறுதிப்படுத்தும் விதமாக காட்சிகள் நகர்கின்றன. தம்பதியினரிடமிருந்து தொலைந்து போகும் சிறுவனை தன்னுடைய பாதுகாப்பில் கவனமாக அழைத்துச் செல்கிறார், லாரி டிரைவர் பப்பு. சிறுவனைப் பிடிக்காத அவருடைய உதவியாளர் இதை எதிர்த்துக்கொண்டே வந்து இறுதியில் அச்சிறுவனுடன் இணக்கமாகிறார். கணவன் - மனைவி போன்று டிரைவருக்கும் க்ளீனருக்கும் இருக்கும் உறவும் புரிதலும், க்ளீனருக்கு உள்ள குருபக்தியும் இந்தப் பாத்திரங்களிடையே சிறப்பாக வெளிப்படுகிறது.

லாரி டிரைவாக நடித்திருக்கும் ஷாம்ஜி, உண்மையிலேயே ஒரு லாரி டிரைவர். ஏறக்குறைய ஒரே மாதிரியான சிக்கனமான முகபாவங்களை பெரும்பாலான காட்சிகளில் இவர் காட்டியிருந்தாலும் அது காட்சிகளின் பின்னணிகளுக்கு மிகப் பொருத்தமானதாக இயக்குநரால் உபயோகிக்கப்பட்டிருக்கிறது. நவரசங்களையும் ஒரே பிரேமில் காட்டத்துடிக்கும் மிகையான நடிப்புகளுக்கு சவால் விடுவது போலிருக்கிறது இவரின் எளிமையான நடிப்பு. வீட்டைப் பிரிந்து ஒரே மாதிரியான பணியை வருடம் பூராவும் செய்ய வேண்டியிருக்கும் லாரி டிரைவர்களின், சலிப்பான உலகத்தின் ஒரு சிறுபகுதி இவரின் மூலமாக வெளிப்படுகிறது. தனக்கு ஏற்படக்கூடிய சிக்கல்களையும் மீறி சிறுவனை அழைத்துச் செல்வதும் அவனின் மீது அன்பு செலுத்துவதற்குமான காரணங்கள் முதலிலேயே நிறுவப்பட்டு விடுகின்றன.

பாட்டி வீட்டிற்குச் செல்ல திட்டமிட்டிருக்கும் சிறுமி வழியில் இறக்கி விடப்படுகிறாள். பசியுடன் தற்செயலாக அவள் செல்லுமிடம், சிறுமிகளை வைத்து பாலியல் தொழில் செய்யுமிடமாக இருக்கிறது. அதை நடத்துபவர் சிறுமியின் மீது பரிதாபப்பட்டு, 'இது விவகாரமான இடம். உடனே நீ வெளியேற வேண்டும்' என்கிறார். அங்குள்ள சிறுமிகளில் ஒருவர், பூனத்திற்கு ஆதரவாக இருக்கிறார். அங்குள்ள சிறுமிகளுக்கு தாங்கள்



ஈடுபடுத்தப்படும் தொழில் குறித்த வருத்தம் இல்லாமலிருப்பதற்குக் காரணமான, அதன் பின்னணியில் உறைந்திருக்கும் வறுமையும் அறியாமையும், பார்வையாளனைச் சங்கடத்திற்குள்ளாக்குகிறது. இந்தச் சிறுமியின் மீது பரிவும் பரிதாபமும் காட்டும் தொழில் நடத்துபவர், அதே பரிவை மற்ற சிறுமிகளிடம் ஏன் காட்டுவதில்லை என்கிற முரண் எழுகிறது. (ஜெயமோகனின் 'ஏழாம் உலகம்' நாவலில் உடற்குறையுள்ள மனிதர்களைப் பிச்சையெடுக்க வைத்து பொருளீட்டும் போத்தி, தன்னுடைய மகள் தொடர்பான துன்பம் நேரும் போது தன்னிச்சையாக, 'நான் யாருக்கு என்ன பாவம் செய்தேன்' என்று புலம்புவது நினைவிற்கு வருகிறது.)

தொலைந்து போகும் சிறுவனாக நடித்திருக்கும் கேவல் கட்ரோடியாவின் பங்களிப்பு முக்கியமானது. சிறு அசௌகரியத்தைக் கூட ஏற்றுக் கொள்ளாத சலிப்புடன் நடுத்தர வர்க்க சிறுவர்களின் பிரதிநிதியாக முதலில் காட்டப்படும் சிறுவன், பயணத்தின் அனுபவங்கள் தரும் முதிர்ச்சியிலும் லாரி டிரைவர் தரும் அன்பிலும் சிக்கலானதொரு சமயத்தில் சமயோசிதமாக நடந்து கொள்கிறான். இதன் மூலம் தன்னிடம் வெறுப்பைக் காட்டிக் கொண்டேயிருக்கும் க்ளீனரின் அன்பையும் சம்பாதித்து விடுகிறான். (ஒரு விடலைச் சிறுவன், பெரிய மனிதர்களின் உலகில் நுழைவதற்கான மாயம் எந்த நுண்ணிய இடைவெளியில் நிகழ்கிறது என்கிற கேள்வியின் அடிப்படையில் எழுத்தாளர் சுஜாதா, 'நிலா நிழல்' என்கிற புதினத்தை எழுதியிருப்பார்.) வெளியுலக அனுபவங்களும் பயணங்களும் ஒருவனை எத்தனை முதிர்ச்சியும் பரந்த மனப்பான்மை உள்ளவனாகவும் உருமாற்றுகின்றன என்பதை சிறுவனின் மூலமாக நாமும் உணர முடிகிறது. படத்தின் இறுதியில் சிறுவனைத் திரும்பப் பெறும் போது அவனின் தந்தையும், 'கவனித்தாயா? நம் மகன் வளர்ந்து விட்டது போல் தோன்றுகிறான்?' என்று தன் மனைவியுடன் சொல்கிறார். மூன்றாம்பிறையின் '...ச்சுப்பிரமணி...' போலவே இதிலும் ஒரு துறுதுறு நாயக்குட்டி அற்புதமாக நடித்திருக்கிறது.

படத்தில் பிரதானமாகக் கவர்வது அதன் ஒளிப்பதிவு. நிதானமாக நகரும் கச்சிதமான சட்டகங்கள். அந்தச் சிறுநகரத்தின் நிலப்பிரதேச வெளியை அற்புதமாக உள்வாங்கியிருக்கிறது ஒளிப்பதிவு. ஆஸ்கர் விருதுபெற்ற ரசூல் பூக்குட்டி இதற்கு ஒலிப்பதிவு செய்திருக்கிறார். மிக மிக அவசியமான இடங்களில் மாத்திரமே பின்னணி இசை ஒலிக்கிறது. (ரஜத் தோலாக்கியா). தமிழ்த் திரைப் படங்களில் இசை வாத்தியங்களை ஓய்வெடுக்க விடாமல் இடையூறு செய்யும் இசை மன்னர்கள் கவனிக்க வேண்டிய சமாசாரம் இது.

சத்யஜித்ராயின் 'பதேர் பாஞ்சாலி', மீரா நாயரின் 'சலாம் பாம்பே' போன்ற திரைப்படங்கள் சர்வதேச திரைவிழாக்களில் பரவலான கவனத்தைப் பெற்ற போது, 'அவை இந்தியாவின் வறுமையை கண்காட்சியாக்கி வியாபாரமாக்குவதன் மூலம் இந்தியாவைப் பற்றின மோசமான சித்திரத்தை சர்வதேச நாடுகளின் முன் காட்டுகிறது' என்கிற குற்றச்சாட்டு எழுந்தது. 'ஒரு சமூகத்தின் பிரச்சினையை மிகை உணர்வின்றி அதனுடைய அசலான நிறத்துடன் காட்டுவதுதான் ஒரு கலைஞனின் கடமை' என்கிற ரீதியில் இந்தக் குற்றச்சாட்டுகளைப் புறக்கணித்தாலும், 'இந்தியா என்றால் பாம்பாட்டிகளும் பழங்குடிகளும்' என்று இன்னமும்கூட மேற்கத்திய உலகில் நிலவும் கற்பனைகளையும் கவனிக்க வேண்டியிருக்கிறது. 'தி குட் ரோட்' இத்தகைய குற்றச்சாட்டிற்கு உட்படலாம்.

சமூகத்தின் எல்லாவிதமான இருளுக்குள்ளும் அன்பும் மனிதநேயமும் ஒரு தூய வெளிச்சமாக படர்ந்திருக்கிறது என்கிற நம்பிக்கையான செய்தியை முன்வைக்கும் இத்திரைப்படம், 'ஆஸ்கர் விருது' வெல்லும் என்று அதே நம்பிக்கையுடன் காத்திருப்போம். ■

இரண்டு படங்கள்

■ உறங்காப்புலி

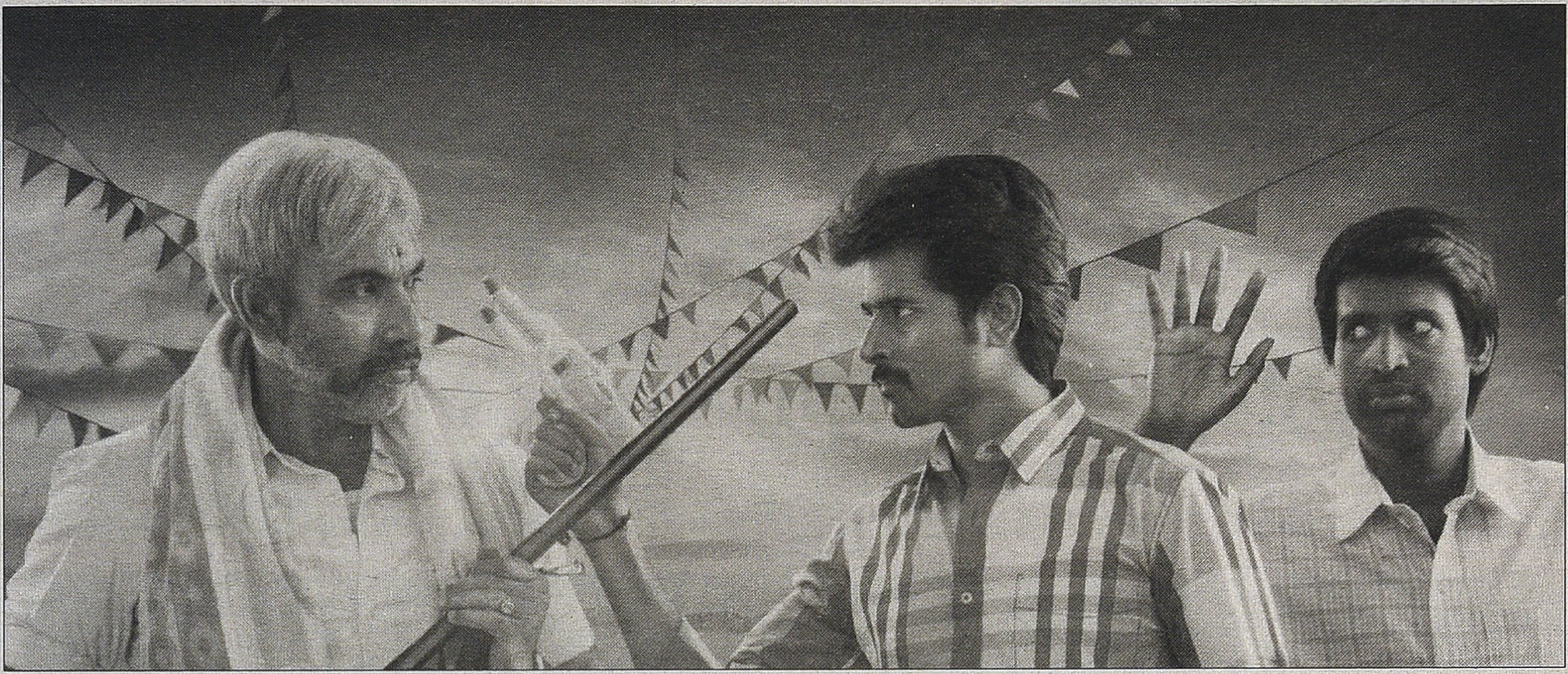
வருத்தப்படாத வாலிபர் சங்கம்:

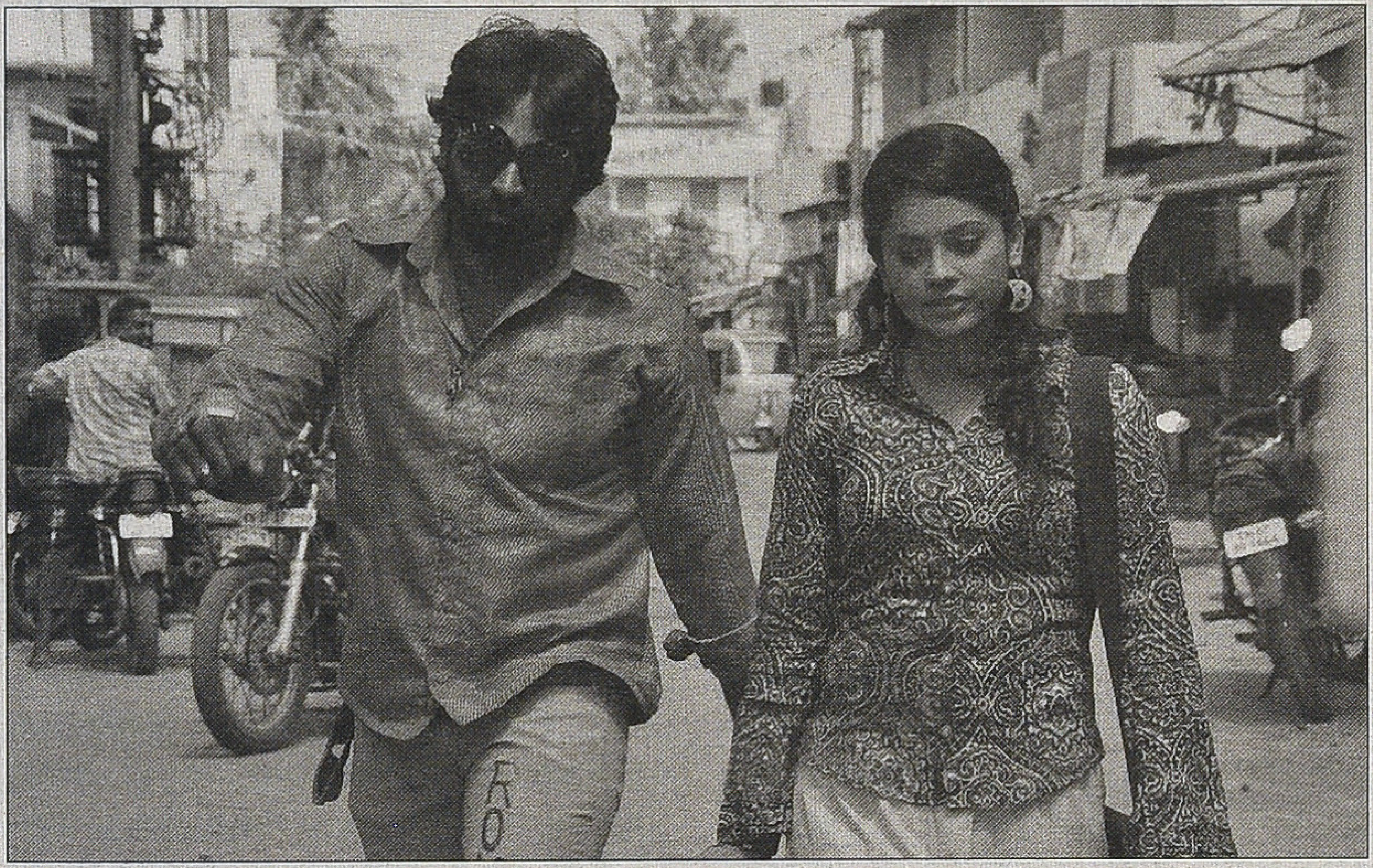
'சிவா மனசிலே சக்தி', 'பாஸ் என்கிற பாஸ்கரன்', 'ஒரு கல் ஒரு கண்ணாடி' எனத் தொடர் வெற்றி பெற்றிருக்கும் ராஜேஷ்.எம் அவர்களின் பட்டறையிலிருந்து வெளி வந்திருக்கும் நாலாவது படமாகக் கருதப்படக்கூடியதுதான் 'வருத்தப் படாத வாலிபர் சங்கம்'. (அவரது நாலாவது படம் 'ஆல் இன் ஆல் அழகுராஜா'தான்.) மாபெரும் வெற்றி கண்டிருக்கிறது.

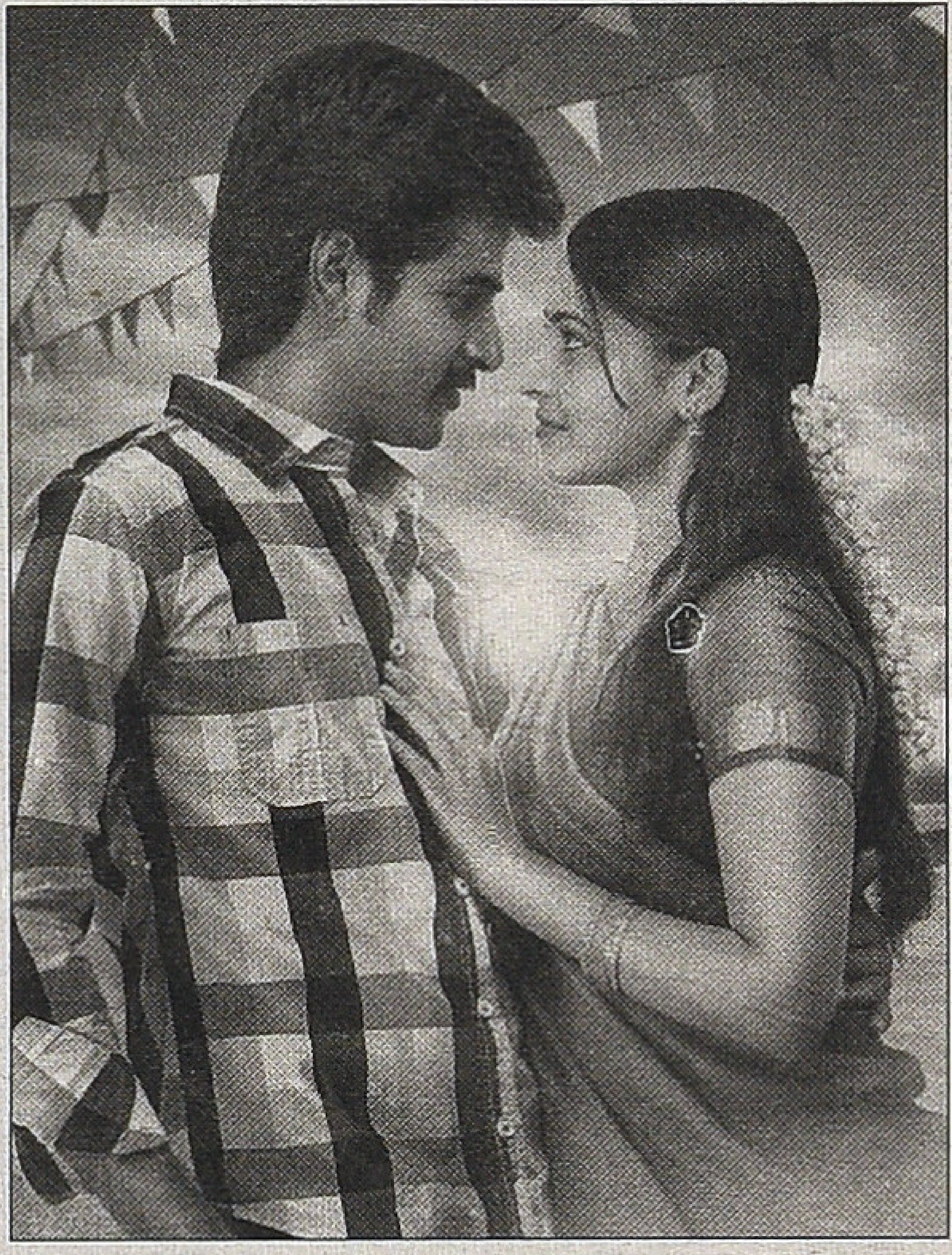
அதே கதைதான். எந்த மாற்றமு மில்லை. களமும் சூழலும் மட்டும் வேறு. இரண்டுமுறை சென்னை யிலும் ஒருமுறை தஞ்சைத் தரணி யிலும் சொல்லப்பட்ட கதை இப் போது மதுரைப் பிரதேசத்திற்கு நகர்த்தப்பட்டிருக்கிறது. ஆனால், நாயகனில் மட்டும் பெரும் மாற்றம் தென்படுகிறது. சென்னை யிலும் தஞ்சையிலும் பொறுப் பற்று வெட்டியாக அலைந்தவன் இங்கு பொறுப்பான வெட்டி யாளாக மாறிவிட்டிருக்கிறான். கதைக்களம் கிராமம் என்பதால் நாயகனால் உதிரியாக இருக்க முடி வதில்லை. ஊர்க்காரன் என்பதால் அந்நியனாகவும் முடிவதில்லை. அறிமுகமாகும் பொழுதே மணல் மாஃபியாவை தாசில்தாருக்கு காட்டிக் கொடுக்கும் சமூகப் பொறுப்புள்ள(!) மனிதனாகிறான். மைனர் பெண்ணின் திருமணத்தை நிறுத்தி நீதி செய்கிறான். ஊர் விவகாரங்களில் தலையீடு செய்து மாற்றங்களை உருவாக்குகிறான். பிரதான கதைக்களமே கருணை யற்ற கொலையை பற்றியதான தோரணையில் துவங்கி நகைச் சுவையில் முடிவதாகி இருக்கிறது. காட்சியமைப்பும் சூழலும் பல்வேறு சாத்தியங்களைக் கொண்டிருக்கும் போது சாமர்த்தியமாக நாயகனையும் நாயகியையும் ஒரு சாதியினராக்கி தப்பிவிட்டிருக்கிறது திரைக்கதை. நகரத்தின் 'anonymity' கிராமத்தில் சாத்தியமாவதில்லை.

இதற்குதானே ஆசைப்பட்டாய் பாலகுமாரா:

கேய்ரிச்சி, டொராண்டினோ இருவரும் ஓரளவுக்கு செரிமானமாகி விட்டதன் அறிகுறியாகத் தெரிகிறது 'இதற்குதானே ஆசைப்பட்டாய் பாலகுமாரா'. பார்த்தவுடன் பற்றிக் கொண்ட அவஸ்தையில் உருவான







படங்களின் எண்ணிக்கை பத்தைத் தாண்டுவதற்குள் வந்திருக்கும் இந்தத் திரைப்படம் நம்பிக்கைக்குரியதாய் இருப்பதில் வியப்பதற்கு ஒன்று மில்லை.

ஒரே நாளில் நிகழும் நிகழ்வுச் சரடில் வந்து இணையும் மனிதர் களைப் பற்றிய கதைக்களம். கதை நிகழும் களம் வடசென்னையின் டாஸ்மாக் பார்களே. ஒரு பாரில் 'பொசசிவ்' ஆன காதலியிடமும் 'அப்ரசிவ்' ஆன அதிகாரியிடமும் மாட்டிக் கொண்டு(!!!) விழிபிதுங்கும் இளைஞனும் அவனது நண்பர்களும், தங்களது(!!!) காதலிக்காக அவளது கணவனைக் கொலை செய்யும் நண் பர்களும் சந்திந்துக் கொள்கின்றனர். அருகில் உள்ள இன்னொரு பாரில் 'சுமார் மூஞ்சி குமாரு'வை, ஏரியா தாதா அண்ணாச்சியும் அவரது அடியாட்களும், அவனது காதல் தொடர்பாக கட்டப் பஞ்சாயத்து செய்கின்றனர். நீண்டு விடும் விசாரணை முடிவில் அடித்துத் துவைக் கப்படுகிறான் குமாரு. அழுதபடி வருபவனுக்கு 'ஆறுதலாக' ஒரு 'கட்டிங்' கூடக் கிடைப்பதில்லை. அலைச்சலும் அவதியும் தான் மிச்ச மாகிறது. பக்கத்து பாரில் கொலை செய்துவிட்டு தப்பும் நண்பர்கள் வழியில் போலிசில் மாட்டிக்கொள்ள, இளைஞன் ஒரு சாலை விபத்தில் கர்ப்பிணிப் பெண்ணொருத்தியை ஆபத்திற்குள்ளாக்குகிறான். அவளது கணவன், கொலை நடந்த பாரில் நடந்த போலீஸ் ரெய்டில், மாட்டிக் கொள்கிறான். ஆபத்திலிருக்கும் பெண்ணைக் காக்கும் ரத்தவகை நம்ம குமாருக்குத்தான் இருக்கிறது எனத் தெரிந்து அவனைத் தேடுகிறார்கள் இளைஞனும் அவனது நண்பர்களும். அவர்களுக்கு உதவ முன்வருகிறாள் நாயகி. இறுதியில் 'குடிக்க வாய்க்காத தால்' முதல்முறையாக 'பயனுள்ள' மனிதனாகிறான் குமாரு.

இப்படி பார்களிலேயே நடக் கும் கதை குடிக்கு எதிரான கருத்தொன்றை பதிவு செய்து நிறைவு பெறுகிறது. நல்லவேளை 'பொருளை' அபகரிக்கும் / கைப் பற்றும் போட்டியிலிருந்து தமிழ் சினிமா பாதை விலகிவிட்டது. டொரண்டினோவும் கேய்ரிச்சியும் அங்கிருந்து நகர்ந்து பலகாலம் ஆகி விட்டது. 'தம்பிகளுக்கு' தெரியா மலா இருக்கும். தமிழ் 'பூஃப்' சினிமா வயதுக்கு வந்துவிட்டதன்(!!!) அறி குறியா இது? ■

தொடர்

தமிழ்த்திரை

■ **சேரலாதன்**

தமிழ்த்திரை என்பது தமிழ்ச் சமூகத்தோடு ஊடாட்டம் உடையது என்பதால் சமூகத்தைப் பிரதிபலிப்பதாகவும் சமூக வெளியில் தாக்கம் செலுத்துவதாகவும் இருக்கிறது. அதன் ஒரு பகுதியாகக் கடந்த கால் நூற்றாண்டுகளில் தமிழ் சினிமாவில் நிகழ்ந்துள்ள சில மாறுதல்களை சமூக மாற்றங்களோடு அணுக வேண்டியுள்ளது.

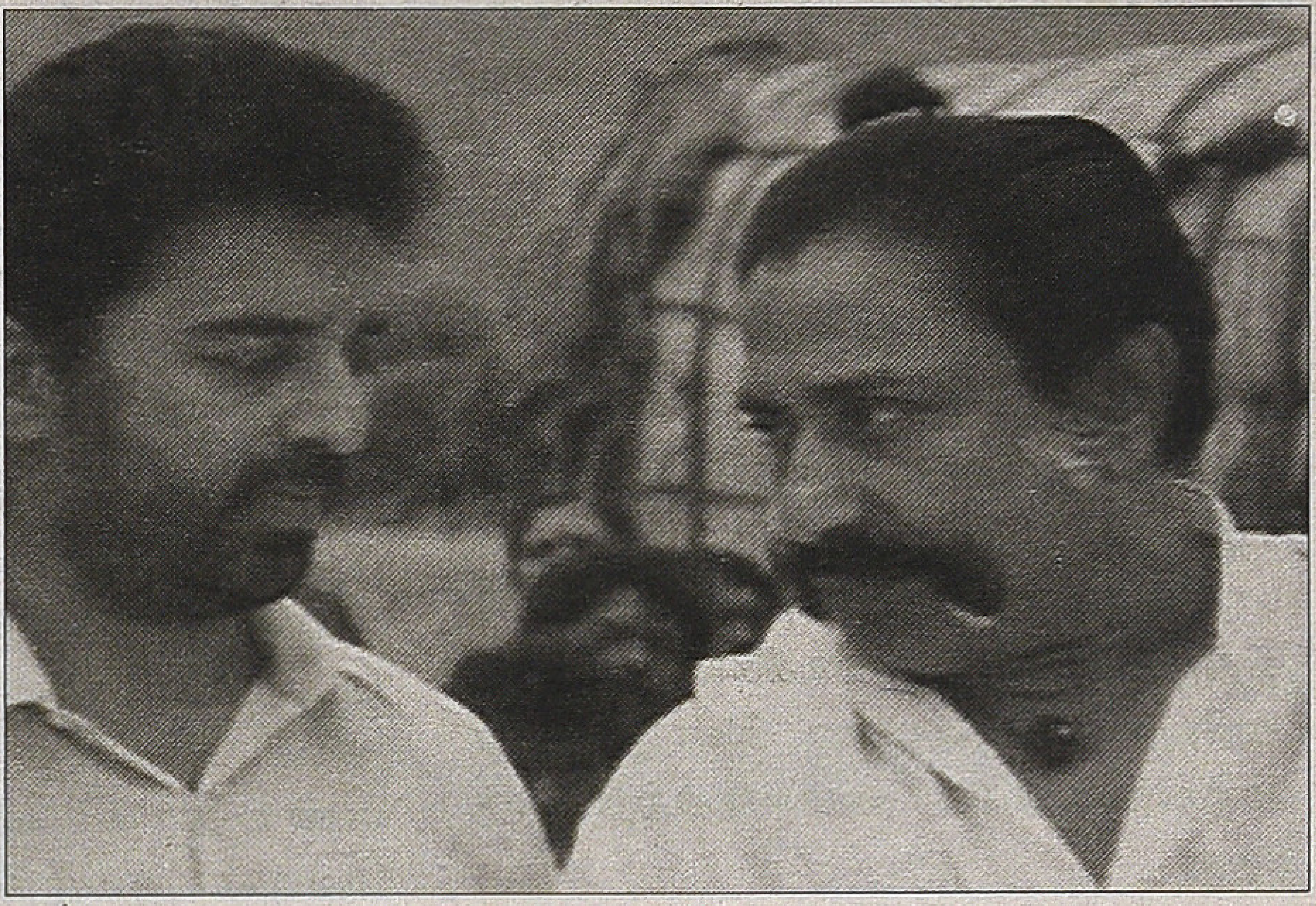
'சாதி' என்பது தமிழ்ச் சொல் இல்லை; எனவே, தமிழர்களுக்குத் தொடர்பு இல்லை என்போரும் உண்டு. ஒருவிதத்தில் உண்மை. ஆனால், குறிப்பிட்ட சொல் என்பதைத் தவிர்த்துப் பார்க்கையில் உலகம் முழுவதும் மனிதர்கள் தனித்தனி குழுக்களாகவே இருந்து வந்திருக்கின்றனர். மொழி, மதம், நாடு என்னும் பெரு வடிவங்கள் எதுவுமே இந்தக் குழுக்களை அழித்ததில்லை. அழிக்க முயற்சித்ததில்லை. மாறாக, அவற்றை நுண் அலகுகளாகக் கொண்டே நகர்ந்துள்ளன. உலகில் பெரும்பாலும் 'குழுக்கள்' உற்பத்தி உறவு / தொழில் சார்ந்தே இருந்துள்ளன. குழுக்களிடையே முரண், பகை, உறவு உண்டே தவிர மிகப் பெரும் ஏற்றத்தாழ்வுகள் இருந்ததாக இல்லை. ஆனால், கால ஓட்டத்தில் மிகப்பின்னால் ஏற்பட்ட இரு வடிவங்கள் மனித குல வரலாற்றில் ஆபத்தான, அபத்தமான இழிநிலையினை உருவாக்கின. அவை, பிறப்பின் அடிப்படையில் தொழில் சார்ந்து கட்டமைக்கப்பட்ட 'சாதி' மற்றும் பொருளாதார புழங்கு வெளியின் அடிப்படையில் தோற்றுவிக்கப்பட்ட 'வர்க்கம்' ஆகியவையே ஆகும்.

தொல் சமூக மரபின் இனக்குழு மரபும், ஒருவிதத்தில் பிறப்பின் அடிப்படையிலானாலும், பல்வேறு தொழில்கள் என்னும் சாத்தியம் உள்ளவை. ஆனால், சாதி அப்படியில்லை. 'ஒரு துளி விஷமே மரணத்தினைத் தரும் என்கிறபோது எதற்கு எனக்குப் பல கோப்பை விஷம்' என்னும் வரியே நினைவுக்கு வருகிறது. தெற்காசியாவில் சாதியும் வர்க்கமும் ஆளுமை செலுத்துபவையாக உள்ளன. இந்தியத் துணைக்கண்டத்திலோ சாதியும் வர்க்கமும் அத்வைதமாகவே உள்ளதால் அதனடிப்படையிலேயே சமூகத்தைப் பார்க்க வேண்டிய கடப்பாடு இருக்கிறது.

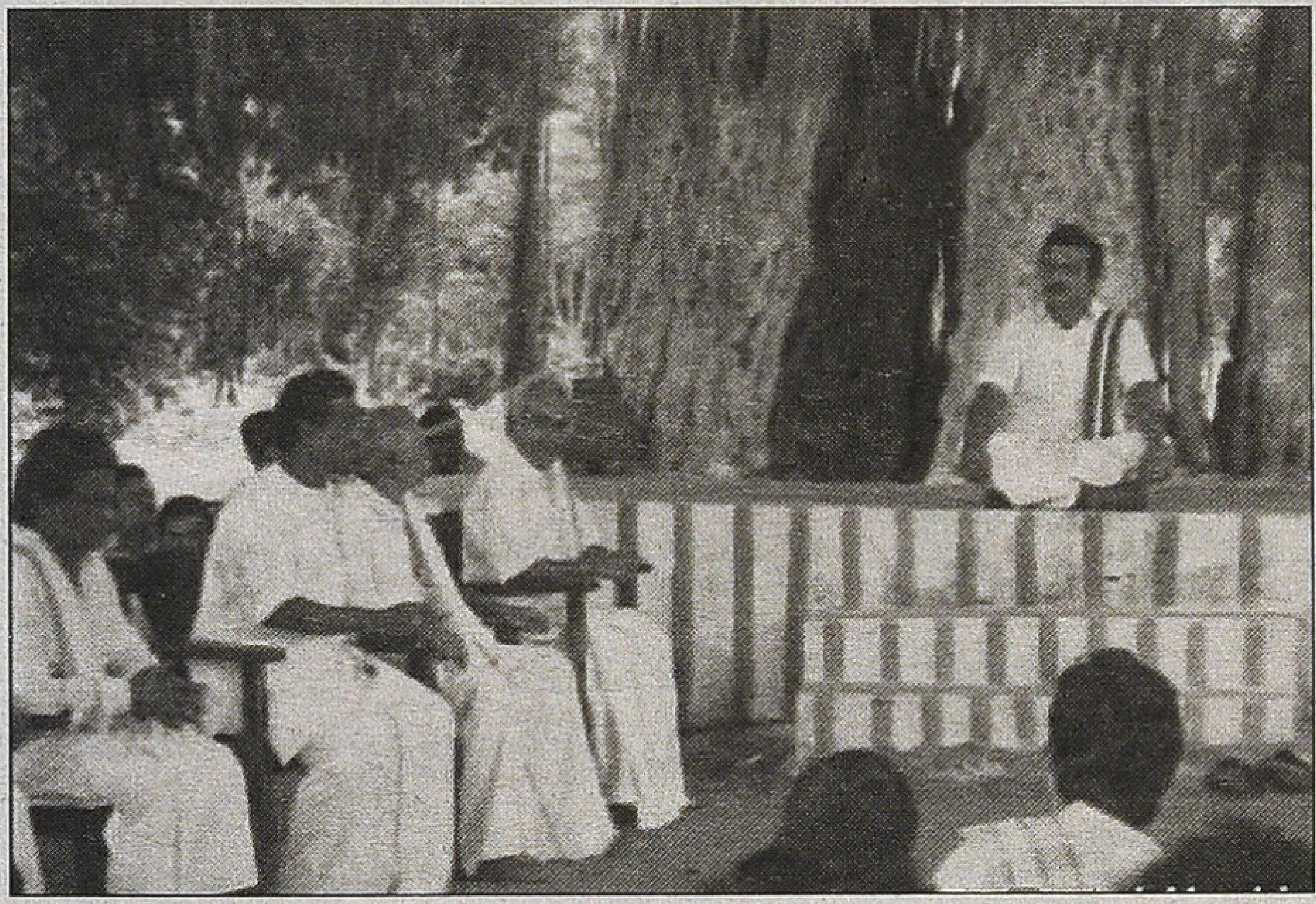
தமிழ்நிலத்தின் சாதிப்படிநிலை முறை இந்தியத் துணைக்கண்டத்தின் பிறபகுதிகளில் உள்ள மனுஸ்மிருதி கட்டமைத்துள்ள சாதிப்படிநிலை முறையினின்று சற்று மாறுபட்டது. என்னவாயினும் இரண்டிலும் உழைக்கும் மக்கள் என்னவோ கடைநிலையிலேயேதான் உள்ளனர். தமிழ் நிலத்தில் சாதியினை அணி திரட்டியதில், தொகுத்ததில், அரசு/ அதிகாரத்தின் பங்கே பிரதானமானது. குழுக்களைச் சாதியாக்கியதிலும், சில சாதிகளை இணைத்து கூட்டு / (ஒற்றையாக) உருவாக்கியதிலும், தலைகீழாகக் கலைத்துப் போட்டதிலும, ஊடாக அரசு / அதிகாரத்தின் அவ்வப்போதைய தேவை, நலன் மாத்திரமே நோக்கமாக இருந்துள்ளது.

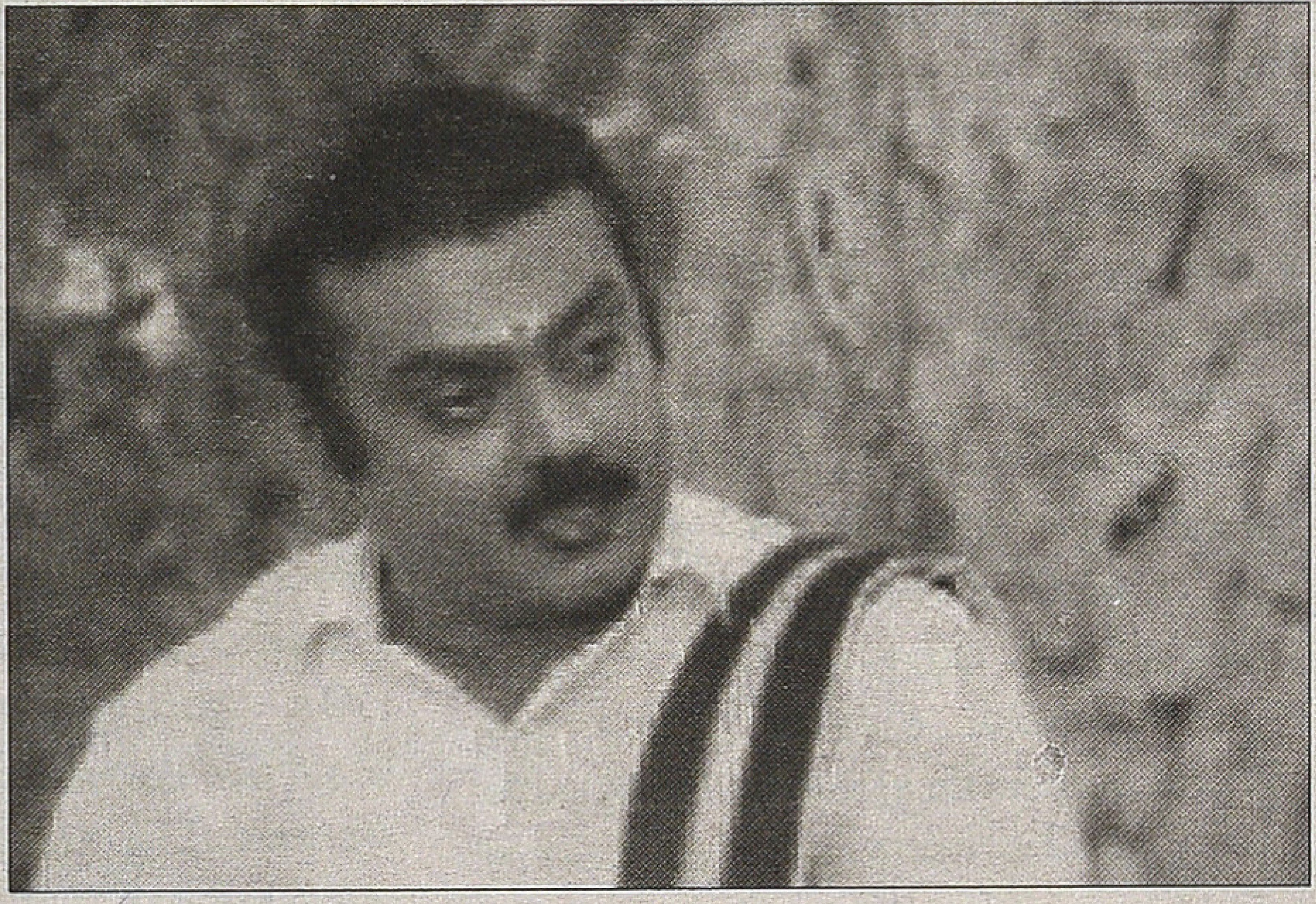
முதலாவது, மனுஸ்மிருதி அரங்கேற்றப்பட்ட சாளுக்கிய நாட்டின் மரபினனான முதலாம் குலோத்துங்கன் தமிழ்நிலத்தின் சோழ அரசு அதிகாரத்தினைக் கைக்கொண்டதில் தொடங்குகிறது, சாதி அடிப்படையிலான அதிகாரத்தைத் தக்க வைக்கும் அரசியல். பிராமணீயத்தின் பொருட்டு தாரைவார்க்கப்பட்ட சதுர்வேதிமங்கலம் (ஊர்) ஒன்றை பிராமணரல்லாத சில சாதியினர் தாக்கியதாகவும், அதன் பின்பே சாதிகளை வலங்கை, இடங்கை என அணி பிரிக்கும் வேலையினை குலோத்துங்கன் மேற்கொண்டதாகவும், வரலாற்றறிஞர்கள் கூறுகின்றனர். வலங்கை, இடங்கை பிரிவு சில சாதிகளுக்கிடையே இன்றுவரை முரண், மோதல், கொலைகள் நடைபெறுவதைக் காணலாம். ஆனால் வலங்கை, இடங்கை பிரிவுக்குப் பிறகு எந்த சதுர்வேதிமங்கலங்களும் தாக்கப்பட்டதான குறிப்பு வரலாற்றில் இல்லை.

அடுத்தது, விஜயநகர தெலுங்கு நாயக்கர்களின் ஆட்சி. இன்றைக்கும்



தேவர் மகன்





சின்னக் கவுண்டர்

கேள்வியுறுகிற சாதி தொடர்பான பல சொல்லாடல்கள் இவர்களது காலத்தில் எழுந்ததே. ஒரு சாதியினரைக் கொண்டு இன்னொரு சாதியினரை அடக்குவது என்பது நாயக்கர் ஆட்சி கண்டுபிடித்த உத்தி.

மூன்றாவது, ஆங்கிலேயக் காலனி ஆட்சி. அவர்களுக்குத் தேவை சந்தை மட்டுமே என்பதால் இந்தத் துணைக் கண்ட மக்களை ஏதேனும் வடிவில் தொகுப்பாக (Package) மாற்றிடத் துடித்தனர். அதனை ஏறக்குறைய செய்யவும் செய்தனர். நிலம், மதம், சாதி ஆகியவற்றின் வழி மக்கள் திரள்களைக் கட்டினர். அதுவரை, சாதி வட்டார அளவிலானது மட்டுமே. சாதியின் தாங்குதளமாகச் சொல்லப்படுகிற அகமண முறை எட்டுப் பட்டிக்குள்ளேதான். பதினெட்டுப்பட்டிகள் என்பதே அதிகபட்ச விரிதல், அவ்வளவே. ஆனால், சென்னை மாகாணம் முழுவதும், சாத்தியப்படுவோருக்கு துணைக்கண்டம் முழுவதும் ஒற்றைச் சாதியாக அணி திரளும் வாய்ப்பை நேரடியாகவும் மறைமுகமாகவும் காலனிய ஆங்கில அரசு செய்தது. இன்றைக்கு உள்ள பல சாதிச் சங்கங்களின் தோற்றுவாயினை நூல் பிடித்துப் போனால் இந்த உண்மை விளங்கும். ஆங்கிலேயரின்படி சாதி என்பதுதான் இனம்.

பிராமணரல்லாதோர் இயக்கம், தனித்தமிழ், நீதிக்கட்சி, திராவிட இயக்கம் என நிகழ்ந்த தமிழ்ச் சமூக அசைவு திராவிட அலையாக முகிழ்த்து நின்றது. தமிழர்வீரம், தமிழர் மானம், தமிழர்அறிவு, தமிழர்செல்வம் போன்றவை அண்ணாவால் மீளவும் பொதுவெளியின் பேசு பொருளாகின. அதேவேளை தமிழ்த்திரையில் அவை திராவிட வீரமாகவும் மாறியது. தமிழர், திராவிடர் என்பது ஒரே கருத்தியல் நிலைப்பாடு உடையதாக அன்று இருந்ததால் அது சாத்தியமானது. ஆனால், தமிழ்ஓர்மையின் காரணமாக திராவிட இயக்கங்கள் அரசியல் அதிகாரத்தைக் கைப்பற்றிய பின்பு தமிழ்த்திரையின் போக்கு மாறத் தொடங்கியது.[1] அவ்வகையில் 'தமிழர்' என்ற சொல் பொதுவாகத் தவிர்க்கப்பட்டது. மலையாளி, கன்னடிகா, பஞ்சாபி, சீக்கியர், பீகாரி, குஜராத்தி, மராத்தி என்றெல்லாம் இயல்பாகச் சொல்ல முடிகிறபோது இங்கு மட்டும் சாதி வர்க்கம் வேறுபாடுடைய நிலத்தில் 'தமிழர்' என்ற பொது அடையாளம் எப்படி சாத்தியம் எனத் தொடர்ந்து சொல்ல ஆரம்பித்தனர். மேலும், 'தமிழர்' என்னும் இயல்பான ஒன்றை ஏற்றுக்கொள்ளாதவர்கள் அனைவருமே எவையெல்லாம் இழிவோ தவறோ அவற்றையெல்லாம் தமிழருடையதாகவே சொல்லினர்.

தமிழர் சாதியால் பிளவுண்டு உள்ளனர் என்பது போல மலையாளி, தெலுங்கர், கன்னடர், இந்தியர் சாதியால் பிளவுண்டு உள்ளனர் என்றெல்லாம் சொல்லுவதில்லை. மேலும், ஏதேனும் சிறப்புடைய கூறு தொடர்பாகப் பேச விரும்பினால், அவை இந்திய / இந்துப் பண்பாடாக பேசப்படும் அல்லது வேறு ஏதேனும் சமயத்தின் / சமூகத்தின் கொடையாகக் கட்டமைக்கப்படும். எந்த சமூகத்திலும் சிறப்புடைய கூறுகளும்

காலத்திற்கு ஒவ்வாத, மாற்றப்பட வேண்டிய கூறுகளும் இருக்கவே செய்யும். சமூகம், அதனை உள்வாங்கிக் கொண்டு தன்னைப் புதுப்பித்தலையே நவீனம் என்கிறோம். ஆனால், உலகிலேயே மூவாயிரம் ஆண்டுகள் இலக்கிய மரபினையே உடைய தமிழ்ச் சமூகத்தில் மட்டும் இழிவு, குறைகள் மாத்திரமே சொந்தமாக உண்டு; நிறைகள் அனைத்தும் இரவலே என்னும் 'மக்கள் விரோத அறிவுக் கட்டமைப்பு' இன்று வரை காத்திரமாகவே வினையாற்றி வருகிறது.

மேலும், தமிழ்த்திரையில் அது தோன்றிய காலந்தொட்டு 'சாதி' குறித்த அடையாளம் போகிற போக்கில் வந்துகொண்டுதான் உள்ளது. கதை நிகழிடம், கதை மாந்தர் என சாதியாகவே உள்ளதைப் பல படங்களில் காணலாம். 1930களில் தொடங்கும் தமிழர் ஓர்மையின் எழுச்சி 1967இல் திராவிட அலையினை அதிகாரத்தில் அமர்த்தியது. பிறகு மீளவும் 1984இல் 'இலங்கையில் சிறுகச் சிறுக ஓர் இனம் அழிக்கப்படுவதை வேடிக்கை பார்த்துக்கொண்டிருக்க முடியாது' (இந்திரா) என்கிற கொதிப்பில் எழுந்தது தமிழ்ஓர்மை. அதன் பின்னான தமிழ்ப்படங்கள் மிக நுட்பமாக இருவேறு தளங்களில் அதற்கு எதிராக செயல்படத் தொடங்கின.

தமிழ்ஓர்மை என்பதற்கு இணையாக சாதி உணர்வைத் தொடர்ந்து கட்டமைத்து வந்துள்ளனர். எனவே, 'சாதி' தொடர்பானவை முதன்மையாக மாறத் தொடங்கின. பிறகு உ.பி.யில் முலாயம் சிங் யாதவின் வெற்றி துணைக்கண்டம் முழுவதும் பிற்படுத்தப்பட்ட / இடைச்சாதிகளிடம் பெரும் உத்வேகத்துடன் அரசியல் அதிகாரத்தைக் கைப்பற்றும் வேட்கையினை உருவாக்கின. மேலும், குறிப்பாக தமிழ்நாட்டில் நடந்திருந்த சில நிகழ்வுகள் முக்கியமானவை. ஒன்று வன்னியர்களின் இடஒதுக்கீட்டுப் போராட்டத்தின் விளைவாக பல சாதிகளுக்கு கிடைத்த புதிய ஒதுக்கீடு. மற்றொன்று 'போடி மீனாட்சிபுரம் கலவரம்' எனப்படும் வேளாளர்களுக்கும் தேவேந்திரர்களுக்கும் இடையேயாகத் தொடங்கிப் பின் பிரமலைக் கள்ளர்களுக்கும் தேவேந்திர குல வேளாளர்களுக்குமாக மாறிப் பல உயிர்களைக் காவு வாங்கிய கலவரம். அடுத்தது, கருத்தியல் தளத்தில் முன்னெடுக்கப்பட்டு பின்பு களத்திலும் காத்திரமான வினையாற்றிய அம்பேத்கர் நூற்றாண்டு விழாவின் தாக்கம்.

மேற்கண்ட அனைத்துமே 'சாதி' என்பதை இன்னும் இறுக்கமாக அரசால் தத்தமக்கு வழங்கப்பட்டுள்ள சான்றிதழில் உள்ளபடி அணி சேர்வது, அணி திரட்டுவது என்பதாக மாறியது. அதே வேளை தமிழ்த்திரையிலும் 'சாதி' அழுத்தமாக வெளிப்படத் தொடங்கியது. தமிழ்த்திரையில் திராவிடர் வீரமாயிருந்த தமிழர்வீரம் இப்பொழுது தேவர் வீரமாகவும், தமிழர் மானம் கவுண்டர் மானமாகவும் சுருக்கப்பட்டிருந்தது. இதில் பெரிய வினோதம் அந்தப் படங்களை எடுத்தவர்கள் அந்தந்த சாதி சாராத 'பிற' சாதியினரே. இங்குதான் வேறொரு நுட்பமான கூறு வினையாற்றியது. ஏற்கனவே, 'சாதி' என்பதே 'தமிழ்ஓர்மை' / தமிழரோடு தொடர்புடையாகத் தொடர்ந்து பேசப்பட்டு வந்ததாலும் 'எல்லாமே' சாதியாகப் பார்க்கப்படவில்லை. வீட்டுமொழியாகத் தமிழ்பேசும் தமிழருள்ளும் குறிப்பாகத் தேவர், கவுண்டர், வன்னியர் மட்டுமே 'சாதி'யாகத் தெரிந்தது. 'நாயக்கருக்காக எதையும் செய்வோம்' என நாயகனில் வரும் வசனமும், 'தேவரய்யாவுக்காக எதுவும் செய்வோம்' என தேவர்மகனில் இடம்பெறுகிற வசனமும் ஒரே பொருளுடையவையே. ஆனால், இரண்டுமே சாதிதான் என்றபோதும் ஒன்று மட்டுமே சாதியாகப் பார்க்கப்படுகிறது. வரலாறு சில வார்த்தைகளால் மட்டுமேகூட கட்டமைக்க / கட்டுடைக்கப்படும் என்பது விளங்கும். உண்மையில், தமிழ்நாட்டில் மிகப்பெரும் நிலவுடைமையாளர்கள், முதன்மைத் தொழிலதிபர்கள் பட்டியலில் கடைசியில் வேண்டுமானால் மேற்குறிப்பிட்ட மூன்று சாதியரும் இருப்பர். அவ்வளவே. ஆனால், வரிசையில் கடைசியில் இருப்பவர்களை மட்டும் பேசுபவர்கள் முன்னால் இருப்பவர்களைப் பேசுவதே இல்லை. ஏனெனில், 'சாதி' தமிழரிடம் மட்டுமே உள்ளது என்பதாகக் கட்டமைக்கப்பட்ட அரசியல். இதையேதான் 'ஒன்றுபட்ட இலங்கை' என்னும் கருத்தியல் கொண்டவர்களும் அங்குள்ள தமிழர்களின் சாதி குறித்துப் பேசினரே தவிர மறந்தும் சிங்களர்களின் சாதி குறித்துப் பேசியதேயில்லை. ஆனால், அரசின் விமானங்களோ சாதி வித்தியாசம் பார்க்காமல் தமிழர் அனைவரின் தலையிலும் குண்டுபோடவே செய்தன என்பதுதான் நிதர்சனம்.

சித்தர்கள், திராவிட, மார்க்சிய இயக்கங்கள் முன்னெடுத்த 'சாதி' கடந்த உரையாடல் இதே காலகட்டத்தில் அம்பேத்கரிய சிந்தனையாளர்களால் மேலும் வலுப்பெற்றது. நம்மைப் பொறுத்தவரை 'சாதி' கடந்த நவீனம் நோக்கிய நகர்வு அனைவருக்குமான சமூகக் கடமையே ஆகும்.

தமிழ்த்திரையில் 'சாதி' தாண்டி வேறொரு மறைமுகத் தாக்குதலும் நிகழ்வது கவனத்திற்குரியது. கடந்த கால் நூற்றாண்டாகத் தமிழ்த்திரை சாதியைத் தீவிரமாக வலுப்படுத்துவதோடு கூடவே மற்றொரு பெருந்தீங்கினையும் சேர்த்தே செய்துவருகிறது. வெளிப்படையாக 'சாதி' உணர்வைத் தூண்டும் / இறுக்கமாக்கும் தமிழ்சினிமா அதனை இன்னும் காத்திரமாக, இரு கூறுகளைப் பலவீனப்படுத்துவதன் வாயிலாகவும் செய்துவருகிறது. 'சாதி' தாண்டிய சாத்தியம் உள்ள இரு உறவுகள், நட்பும் காதலும் ஆகும். எண்பதுகளின் பிற்பகுதியில் இருந்து அதன் காரணமாகத்தான் தமிழ்த்திரை மிகவும் வன்மத்தோடு நட்பையும் காதலையும் வேறுவிதமாகத் தொடர்ந்து காட்சிப்படுத்தி வருகிறது.

திரை விரியும்

(தேவர், கவுண்டர் சாதிப் பெருமிதப்படங்களை எடுத்த 'பிறருக்கு' அவ்விரு சாதியினரை விட அரசியல் அதிகார வெளிக்குள் வலுவாகப் பயணித்துள்ள 'வன்னியர்' சாதிப் பெருமிதப் படங்களை எடுக்கத் தோன்றவில்லை. இரண்டுமே... இயல்பா? சூதா?)

அடிக்குறிப்புகள்:

1) ஏற்கனவே 'ரஜினி' தொடர்பான கட்டுரையில் இதுபற்றி விரிவாகக் கண்டோம். ■

சாய் தென்றல் பிரிண்டர்ஸ்

பதிப்பகங்களின் நண்பன்

எண். 82, மல்லன் பொன்னப்பா தெரு
திருவல்லிக்கேணி, சென்னை-600005
மின்னஞ்சல்: saithendralprinters@gmail.com
கைப்பேசி: 90956 91222, 90954 91222

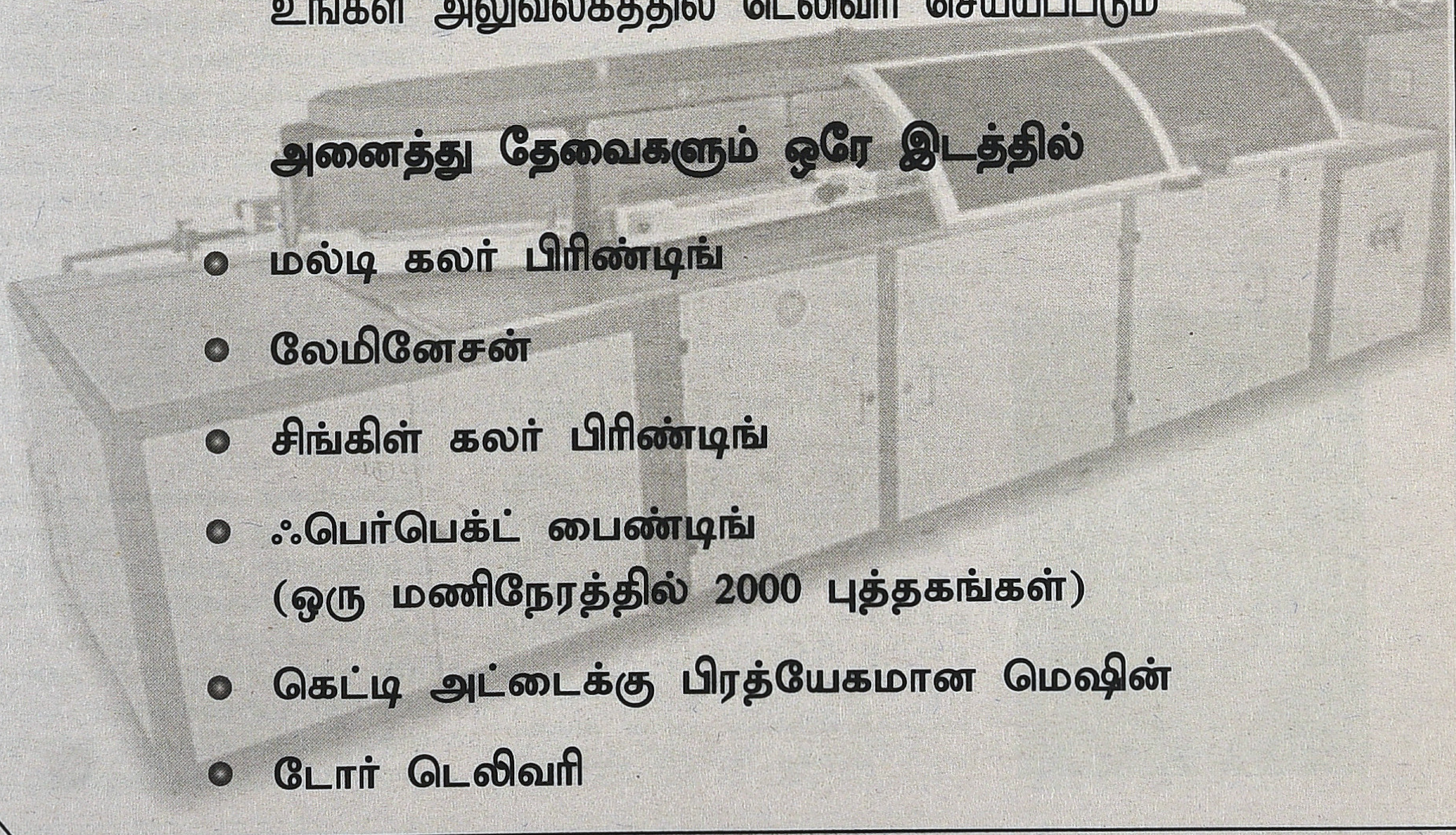
மின்னல் வேகத்தில்...
சர்வதேசத் தரமான
புத்தகங்கள்

இனி கையால்
பசையைத் தடவ வேண்டாம்

புத்தகம் காய்வதற்காக
நாள் கணக்கில் காத்திருக்க வேண்டாம்

கெட்டி அட்டை புத்தகமா (Hard Bound)
மாதக் கணக்கில்,
தவணை முறையில் தருவார்களே என்று
அலுத்துச் சலிக்க வேண்டாம்...

சாய் தென்றலில்
நூறே மணி நேரத்தில் புத்தகங்கள் தயார் செய்து
உங்கள் அலுவலகத்தில் டெலிவரி செய்யப்படும்



அனைத்து தேவைகளும் ஒரே இடத்தில்

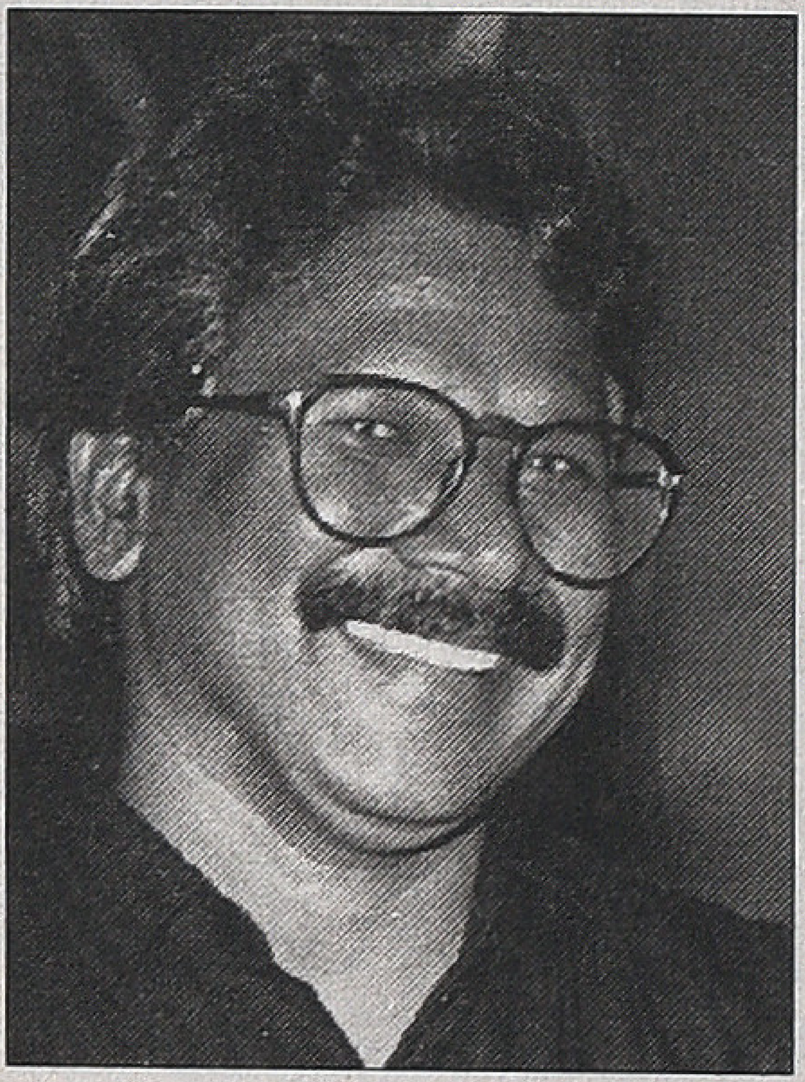
- மல்டி கலர் பிரிண்டிங்
- லேமினேசன்
- சிங்கிள் கலர் பிரிண்டிங்
- ஃபெர்பெக்ட் பைண்டிங்
  (ஒரு மணிநேரத்தில் 2000 புத்தகங்கள்)
- கெட்டி அட்டைக்கு பிரத்யேகமான மெஷின்
- டோர் டெலிவரி

உயிரே

■ யமுனா ராஜேந்திரன்

மணிரத்னம் கதைகளுக்கு சுஜாதா வசனம் எழுதிய, 'இனத்தேசியப் பயங்கரவாதம்' குறித்த மூன்று படங்களில் ஒன்று 'உயிரே'. இப்படத்தின் கதையும் வசனமும் தமிழில் எழுதப்பட்டு ஆங்கிலம் வழி இந்திக்குப் பெயர்க்கப்பட்டது. (இந்தியில், 'தில்சே'). பயங்கரவாதம் குறித்த பிற இரு படங்கள் 'ரோஜா', 'கன்னத்தை முத்தமிட்டால்'. இந்திய சுதந்திரத்தின் பொன்விழாக் கொண்டாட்டத்தினை ஒட்டி 'உயிரே' படம் வெளியானது. இந்தியா, பொன் விழாவைக் கொண்டாடிக் கொண்டிருந்த போது, வளர்ச்சித் திட்டங்களில் தாம் நிராகரிக்கப்பட்டதாகக் கோரி விடுதலைப் போராட்டம் நடத்திக் கொண்டிருந்த வடகிழக்கு மாநில மக்களின் பிரச்சினைகளைத் தாம் புரிந்துகொள்ள அல்லது இந்திய மக்களுக்குத் தெரிவிக்க மணிரத்னத்தினால் உருவாக்கப்பட்ட திரைப் படம் இது.

அடிப்படையில் காதலின் ஏழு விதமான உணர்ச்சிகளைச் சித்தரிக்கும் கதையாக 'உயிரே' படம் உருவகிக்கப்பட்டது. 'என்னுயிரே என்னுயிரே' பாடலில் ஆரம்பச் சந்திப்பு முதல் மரணம் வரையிலுமான காதலின் ஏழு நிலைகளும் உச்சமாகப் படம் பிடிக்கப்பட்டது. இதற்கான தனது உந்துதல் அரபு இலக்கியம் என்றும் மணிரத்னம் குறிப்பிடுகிறார். "நாங்கள் ஒரு கிளாசிக் காதல் கதை உருவில் ஒன்றை உருவாக்க முனைகிறோம் என்பது எங்களுக்குத் தெரியும்; இதில் இருவரும் இணைவதற்கு வாய்ப்பேயில்லை. அவள் கடுமையான ஒன்றை நோக்கி விரைந்து கொண்டிருக்கிறாள். அவன் ஆல் இந்தியா ரேடியோ பணியாளன், ஒரு பிரதிநிதி, ஒரு பொதுமகனின் குரல். இந்த விஷயத்தில் மாறுபட்ட சாத்தியம் இல்லை. பாத்திரங்கள் இப்படித்தான் வடிவமைக்கப் பட்டிருக்கிறது. மகிழ்ச்சியான முடிவு வேண்டுமென்றால் இந்தப் பிரச்சினையை நீங்கள் தொட்டிருக்கக் கூடாது. நீங்கள் 'அலை பாயுதே' மாதிரி படத்தைத் தேர்ந்து கொண்டிருக்க வேண்டும்" என 'உயிரே' படத்தின் கதைத் தர்க்கம் பற்றிக் குறிப்பிடுகிறார் மணிரத்னம்.



அரசியல் நெருக்கடிகள் நிறைந்த இனப் பிரச்சினையை மட்டுமல்ல, இந்து முஸ்லிம் பிரச்சினை பற்றியும் சொல்ல, மணிரத்னம் எப்போதுமே தேர்ந்துகொள்ளும் அடிப்படையான பாத்திரம் ஒரு பொதுமகனின் பாத்திரம். 'ரோஜா' படத்தில் அவன் கணினி விற்பன்னன். 'பம்பாய்' படத்தில் அவன் பத்திரிகையாளன். 'உயிரே' படத்தில் அவன் வானொலிப் பணியாளன். 'கன்னத்தை முத்தமிட்டால்' படத்தில் அவன் அலுவலக ஊழியன், அதனோடு வெகுஜனப் பத்திரிகை எழுத்தாளன்.

பொதுமகன் என்பவன் அரசியல் பிரக்ஞை அற்றவனாகவும், சார்புநிலைகள் அற்றவனாகவுமே மணிரத்னம் படங்களில் சித்தரிக்கப் படுகிறான். மேலே நாம் சுட்டிய பாத்திரங்கள் அனைவருமே தகவல் தொழில்நுட்பத்தைத் தமது பணியாகத் தேர்ந்துகொண்டவர்கள். ஆச்சர்யகரமாக தகவல் தொழில்நுட்ப

யுகத்தின் அதிபிரக்ஞைகொண்ட இவர்களுக்கு 'பிரச்சினைகளில்' சார்புநிலைகள் என்பது எப்போதுமே இல்லை. இவர்கள் ஒரு போதும் பிரச்சினைகளுக்குள் வாழ்வதும் இல்லை. வெளியிலிருந்து பிரச்சினைகளை அணுகும் இவர்கள், ராணுவம், காவல்துறை, தாம் பணிபுரியும் நிறுவனம் போன்றவற்றைப் புனிதப்படுத்துகிற வேலையை எப்போதும் செய்வார்கள். (சட்டத்தை வளைத்து பொதுமகன் செய்யும் படுகொலைகளையும் தேசபக்தியின் பெயரில் இவர்கள் நியாயப்படுத்துவார்கள். கமல்ஹாசனின் 'உன்னைப் போல் ஒருவன்' மொழிமாற்றுப் படம் இதற்கொரு எடுத்துக்காட்டு.)

இவர்கள் அனைவருக்கும், அடிப்படையில் பிரச்சினைகள் ஏன் உருவாகின்றன எனும் கேள்விகளும், அரசுக்கு எதிராக ஏன் ஒரு சமூகம் ஆயுதங்களை எடுக்க நேர்கிறது என்கிற கேள்விகளும் ஒரு போதும் எழுவது இல்லை. 'ரோஜா' படத்தில் காஷ்மீர் பிரச்சினைக்குக் காரணம் பாகிஸ்தான் தூண்டிவிடுகிறது என்கிறார் கணிணி விற்பன்னர்; 'உயிரே' படத்தில் வடகிழக்கு மாநிலப் பிரச்சினையை பாகிஸ்தானும் சீனாவும் நிதியளித்துத் தூண்டிவிடுகிறது என்கிறார் வானொலிப் பணியாளர்; 'கன்னத்தை முத்தமிட்டால்' படத்தில் உலக ஆயுத வியாபாரிகளும் அந்நியர்களும் இவ்வாறான பிரச்சினைகளுக்குப் பின்னிருக்கிறார்கள் எனும் உரையாடலில் தமிழகத் தமிழ் எழுத்தாளரும் சிங்கள அறிவுஜீவியும் ஈடுபடுகிறார்கள். (என்ன ஆச்சர்யம், இதே சூத்திரம்தான் 'மெட்ராஸ் கபே' ஜான் ஆப்ரகாமிடமும் செயல்படுகிறது.)

மணிரத்னம் தனது படங்களின் பாத்திரப் படைப்புகள் குறித்துப் பேசும்போது 'மத்தியதர வர்க்கத் திமிர்' குறித்து அடிக்கடி பேசுகிறார். அது தமிழ்த் திமிராகவும் இந்தியத் திமிராகவும் ரோஜாவில் வசனமாக இடம்பெறுகிறது. நிஜத்தில் மணிரத்னம் படங்களில் வரும் பாத்திரங்களின் 'மத்தியதர வர்க்கத் திமிர்' அவர்களது இந்தியத் திமிரான வல்லரசுக் கனவுக்குச் சவாலாக இருக்கிற இனப்பிரச்சினை குறித்த வெறுப்பாகவே வெளிப்படுகிறது. 'ரோஜா' படத்தில் வில்லன்களோடு அரவிந்தசாமி நடந்துகொள்ளும் இந்தியத் திமிர் முறையை, "விஞ்ஞானியான வசனகர்த்தா சுஜாதா அந்த நிலையில் இருந்தால் அவர் அப்படித்தான் நடந்துகொண்டிருப்பார்" என்கிறார் மணிரத்னம். 'கன்னத்தை முத்தமிட்டால்' படத்திலும் சுஜாதா வாழவே செய்கிறார்; மாதவனின் கொழும்புத் தமிழ்ச் சங்கப் பேச்சிலும், ஈழப் பிரச்சினைக்குக் காரணமாக ஆயுதவியாபாரிகளைச் சுட்டும் அரசியலிலும் சுஜாதா வாழவே செய்கிறார். ஒருவகையில் சுஜாதா முதல் மணிரத்னம் ஈராக ஜான் ஆப்ரஹாம் வரை, போராட்ட சமூகங்கள் தொடர்பாக இந்த உளவியல்தான் இந்திய மத்தியதர வர்க்கத்தினரிடம் செயல்படுகிறது என்கிற மாதிரியான கருத்திணக்க உற்பத்தியை, இவர்கள் திட்டமிட்டு உருவாக்குகிறார்கள்.

போராட்டங்களில் ஈடுபடும் சமூகங்களில் நிகழும் காதல்கள் எப்போதுமே இரத்தம் தோய்ந்த காதலாக, துயரத்தையும் தோல்வியையும் தழுவும் காதலாகத்தான் இருக்கவேண்டுமா? வேறு சாத்தியங்களே இத்தகைய காதல் கதைகளில் இல்லையா?

சீக்கிய இனப் பிரச்சினையைக் களமாகக்கொண்ட, கவிஞர் குல்ஸார் இயக்கிய 'மாச்சீஸ்' மற்றும் நிகுரகுவா உள்நாட்டுப் போர் குறித்த, ஆங்கில இயக்குனரான கென்லோச்சின் 'கார்லாவின் பாடல்' எனும் இரண்டு படங்களை இங்கு பார்க்கலாம். இரண்டும் மணிரத்னம் பாஷையில் காதல் படங்கள்தான். இரண்டு படங்களும் எடுக்கப்பட்ட முறையை,

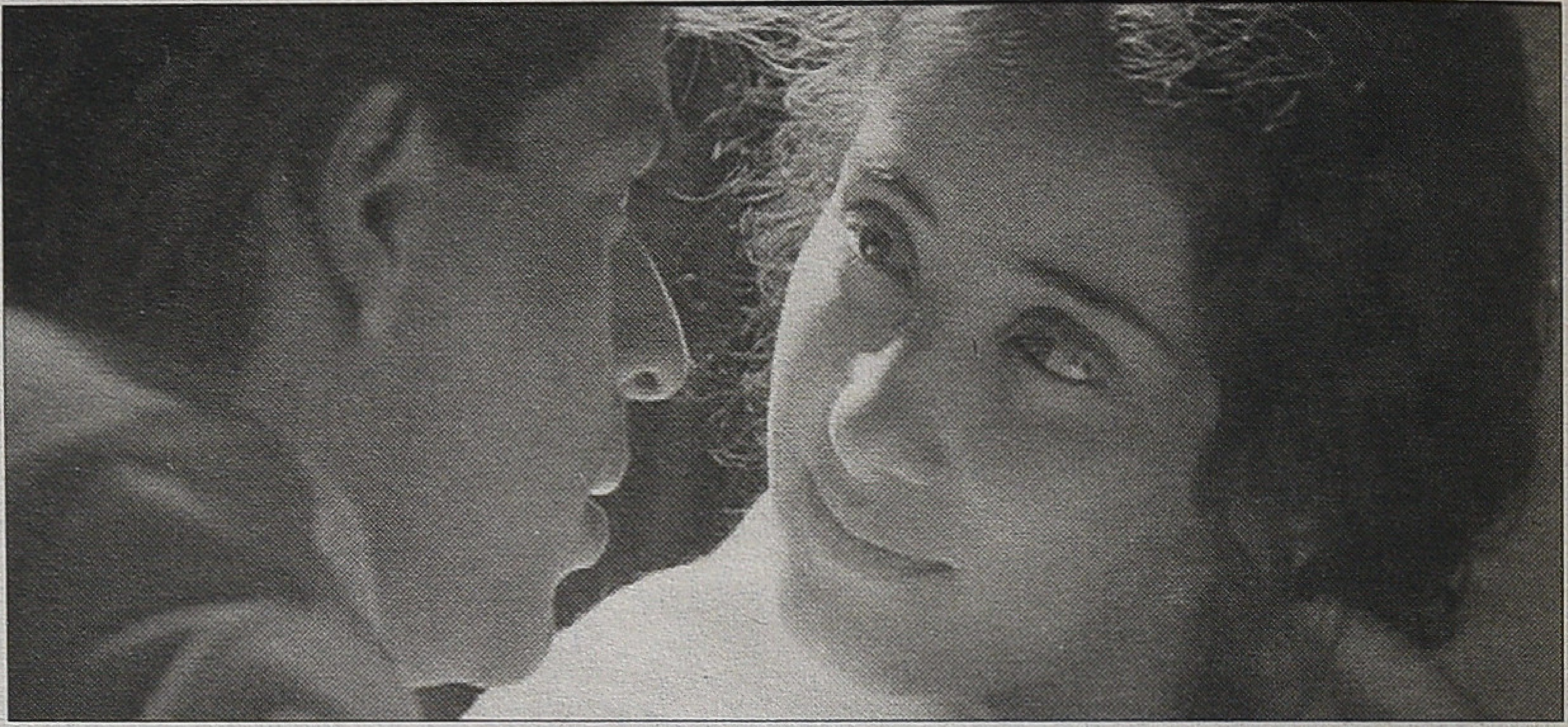
ஆதாரமான பாத்திரத் தேர்வுகளை நாம் ‘உயிரே’ படத்துடன் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கலாம்.

எந்தக் கதை அமைப்பும், அது அடிப்படையில் தேர்ந்துகொள்ளும் பிரதானக் கதைமாந்தரின் பாத்திர வளர்ச்சிக்கு உகந்த தர்க்கத்துடன்தான் வளர்ந்து செல்லும். மணிரத்னம் வடகிழக்கு மாநிலம் என்று ‘உயிரே’ படத்தின் கதை நிகழிடத்தைச் சொல்கிறார். அதனை அசாம் என்று குறிப்பாகச் சொல்லக்கூட மணிரத்னத்திற்குத் தயக்கம். இப்படத்தில் கொரில்லா இயக்கத் தலைவராக நடித்தவர் அசாம் மாநிலத்தின் புகழ்பெற்ற திரைப்பட இயக்குனர் கௌதம் பரூவா. அதில் வடகிழக்கு மாநிலத்தவர்களாகப் பாத்திரமேற்றவர்களில் பெரும்பாலானவர்கள் அசாமிய நாடகக் கலைஞர்கள்.

இப்படத்தில் மணிரத்னத்தின் ‘பிரதான’ கதைமாந்தர் மூவர்.

டெல்லியைச் சேர்ந்த ஆல் இந்தியா ரேடியோ பணியாளன் இப்படத்தின் கதாநாயகன். இனவிடுதலைக்குப் போராடுகிறவர்கள் பயங்கரவாதிகள் என்பது அவனது நிலைபாடு. பொது மகனாகத் தோற்றமளிக்கும் அவன் இந்திய அரசின் கருத்துப் பிரதிநிதியாகவே இருக்கிறான்.

பிறிதொரு பாத்திரம், கதாநாயகியாக வரும் வட கிழக்கு மாநிலத் தற்கொலைப் போராளிப் பெண். வட கிழக்கு மாநிலப் போராட்டங்கள் குறித்த படு அபத்தமான ஒரு பாத்திரக் கட்டமைப்பு இது. தற்கொலைப் போராளிகள் இந்த இயக்கங்களில் இல்லை என்பது ஒரு தரவு. வட கிழக்கு மாநிலங்களுக்கு உள்ளேதான் இந்த இயக்கங்கள் தமது நடவடிக்கைகளை மேற்கொள்கின்றன, தமது மாநில எல்லைகள் தாண்டி புதுதில்லிக்கோ அல்லது நாட்டின் வேறு பிரதேசங்களுக்கோ இவர்கள் தமது நடவடிக்கைகளை எடுத்துச் சென்றதேயில்லை என்பது பிறிதொரு தரவு. ராஜீவ்காந்தி படுகொலை காரணமாக பெண் தற்கொலைப் போராளிகள் குறித்து சந்தோஷ் சிவனும் மணிரத்னமும் எப்படி ஒரே மாதிரி சிந்திக்கிறார்கள் என்பது இங்கே கவனிக்க வேண்டியது. சந்தோஷ் சிவன் பெண் போராளியின் தாய்மைத் தவிப்பு பற்றி ‘டெரரிஸ்ட்’ எடுக்கிறார்; பெண் போராளியின்

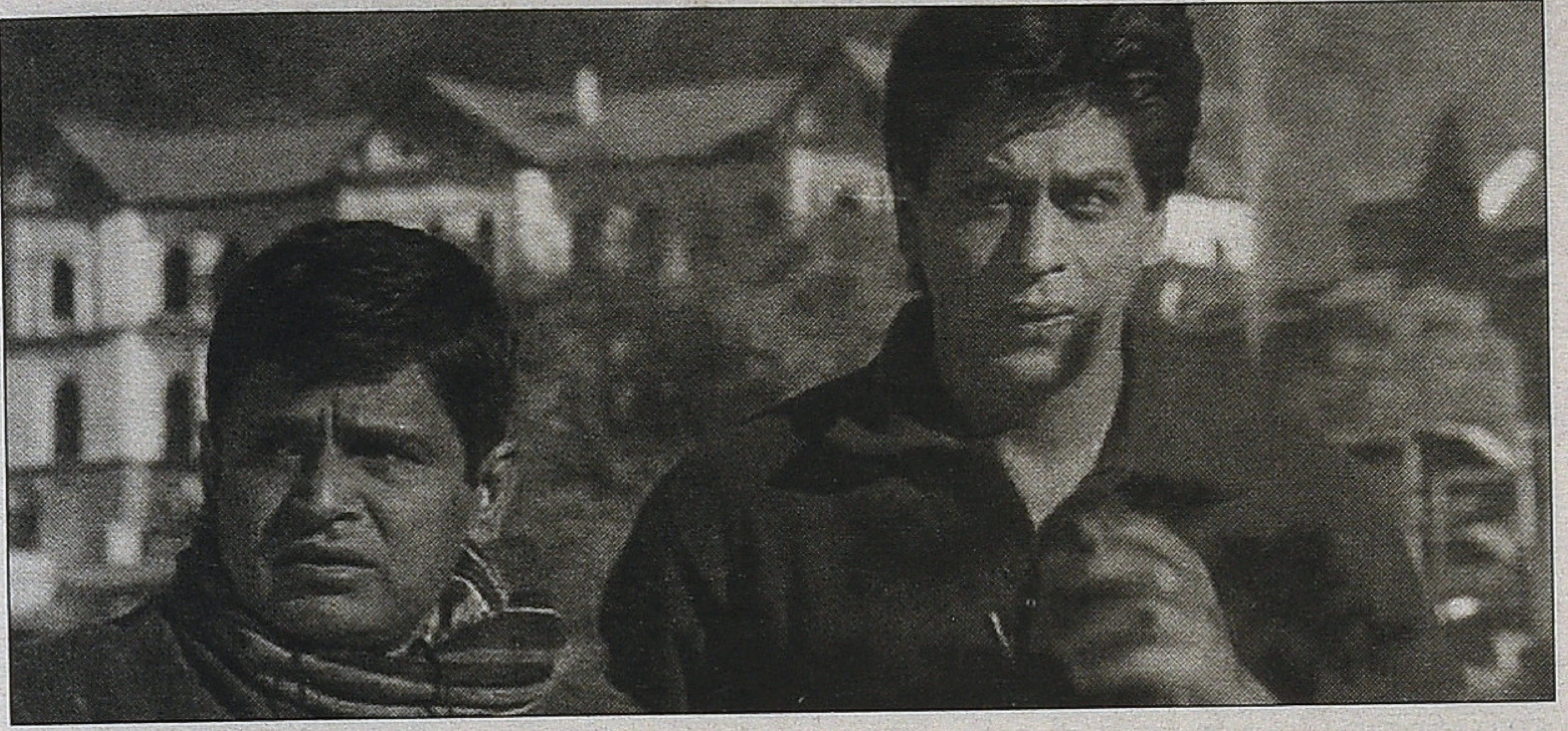


காதலும் உடலும் மோகமும் தாபமும் குறித்து மணிரத்னம் ‘உயிரே’ எடுக்கிறார். தற்கொலைப் பெண் போராளியின் மனநிலை, போராட்டத்தின் இலக்கு கருதித் தவிர்க்கிற பெண் உடல்சார் புனிதக் கட்டமைப்புகளை அறநோக்கில் முன்வைப்பதன் வழி, இந்த இரு பட இயக்குனர்களும் குறிப்பிட்ட பெண் போராளிகள் தேர்ந்துகொண்ட அரசியல் கடப்பாட்டை இல்லாது செய்துவிடுகிறார்கள். தற்கொலைப் போராளிப் பெண், அவள் எடுத்துக் கொண்ட நடவடிக்கையில் ஈடுபடாவிட்டாலும் அவள் செத்துத் தொலைந்துதான் ஆகவேண்டும்.

மூன்றாவது பாத்திரம், புதுதில்லி ஆல் இந்தியா ரேடியோ பணியாளனை மணக்கவிருக்கும் கேரளப் பெண். அகண்ட இந்திய நோக்கில் கதை அமைய வேண்டும் என்பதற்காகவே, இந்தியாவின் மையமான புதுதில்லி, ஓரமான வடகிழக்கு மாநிலம், இணக்கமான தெற்குக் கேரளம் போன்றவற்றை இணைப்பதாகப் பாத்திரங்களைத் தேர்ந்துகொண்டதாக மணிரத்னம் தெளிவாகச் செல்கிறார். மையமான புதுதில்லியையும் இணக்கமான தென்னக கேரளத்தையும் பிணைக்கும் பிறிதொரு முக்கியமான விஷயம், ஆல் இந்தியா ரேடியோ பணியாளனின் தந்தையும் கேரளப் பெண்ணின் தந்தையும் ஒரே சமயத்தில் இந்திய ராணுவத்தில் பணியாற்றிய அதிகாரிகள் என்பது. இந்தக் கதாபாத்திரங்களை வைத்துக்கொண்டு கதை பின்னத் துவங்கினால் வேறுவிதமாகக் கதை முடிவு அமையாது என்பது உண்மைதான்.

மணிரத்னம் இப்படத்தில் மேற்கொண்டிருப்பது போராளிப் பெண்களின் மனநிலை மீதான ஒரு உளவியல் வன்முறை. பாலியல் வல்லுறவையும் இந்திய ராணுவத்தின் வன்முறையையும் அனுபவம் கொண்ட ஒரு பெண்ணின் வலியை மடை மாற்றி, அவளை மோக தாகத்துடனும் உடலுறவின் உக்கிரத்துடனும் அணுகும்படி, அவளது உடலை மேயும்படி பார்வையாளனை மணிரத்னம் மாற்றியிருக்கிறார். ‘என்னுயிரே என்னுயிரே’ தொப்புள் நடனமும் உடலசைவும் லடாக் குளியல் காட்சியும், ராணுவ வேட்டையின் இடையில் இடம் பெறும் ‘இரு பூக்கள் கிளை மேலே’ பாடலும் இந்த மனநிலைக்குச் சான்றுகளாகின்றன. இந்திய அரசியல் மற்றும் போராளிப் பெண்ணின் மனநிலை குறித்த யதார்த்தங்களுக்கு முற்றிலும் புறம்பான படமாக ‘உயிரே’ இருக்கிறது.

முழுமையான ஒரு திரைப்படம் எனும் அளவில் தமிழகத்திலும் வட கிழக்கு மாநிலங்களிலும் கவனம் பெறாத இந்தத் திரைப்படம் உலக அளவில் வேறு வேறு காரணங்களுக்காக வசூலை அள்ளிக் குவித்த படமாக இருக்கிறது. இங்கிலாந்தில் அன்றைய நாட்களில் அதிக வசூலை அள்ளிக் குவித்த உலக அளவிலான பத்துப் படங்களில் ஒன்றாகவும், அவ்வாறான பட்டியலில் இடம் பெற்ற முதல் இந்தியப் படமாகவும் ‘உயிரே’ இருந்தது. அதற்கான பிரதானமான காரணம் ஓடும் இரயிலில் படமாக்கப்பட்ட ‘ச்சய்ய ச்சய்ய’ எனும் இந்திப் பாடல் நடனக் காட்சி. ஊட்டியில் ஓடும் இரயிலில், இரயிலின் ஓட்டத்துடன் மேலிருந்து படமாக்கப்பட்ட, அந்தத் துள்ளல் நடனக் காட்சி இன்றும் ஒளிப்பதிவுத்துறையின் சாகசங்களில் ஒன்றாக மதிப்பிடப்படுகிறது.



அன்று இங்கிலாந்தில் வாழ்ந்த, ‘பன்டிட் குயின்’ மற்றும் ‘எலிசபெத்’ படங்களை இயக்கிப் புகழ் பெற்றிருந்த இயக்குனர் சேகர் கபூர், இந்தப் பாடலை இங்கிலாந்தின் புகழ்பெற்ற இசை இயக்குனரான ஆன்ட்ரு லாய்ட் வெபருக்குத் திரையிட்டுக் காட்டினார். ஆன்ட்ரு லாய்ட் வெபர் மேடை நடன இசை நிகழ்ச்சிகளின் தயாரிப்பாளர். உலகப் புகழ் பெற்ற பாப் பாடகி மடேனா நடித்த ‘எவிட்டா’ படத்திற்கு இசையமைத்தவர். வெபர், இந்தப் பாடலையும் உள்ளிட்டு ஏ.ஆர். ரஹ்மானுடன் இணைந்து ‘பாம்பே ட்ரீம்ஸ்’ எனும் மேடை இசை நடன நாடகத்தை உருவாக்கினார். அமெரிக்காவிலும் ஐரோப்பாவிலும் மாபெரும் வெற்றிபெற்ற இசை நிகழ்ச்சியாக அது இருந்தது. பிற்பாடு, ‘ச்சய்ய ச்சய்ய’ இசை மால்கம் எக்ஸ் எனும் கறுப்பினப் போராளியின் வரலாறு உள்பட்ட திரைப்படங்களை உருவாக்கிய கறுப்பின இயக்குனர் ஸ்பைக் லீயின் ‘இன்ஸைட் மேன்’ படத்திலும் இடம்பெற்றது. ‘ச்சய்ய ச்சய்ய’ பாடல் பெற்ற கவனிப்பும் வெற்றியும் தொழில்நுட்ப உடன்விளைவு; அது ஏ.ஆர். ரஹ்மானை ஆஸ்கார் விருது வரை எடுத்துச் சென்றது. உலகமயமாதல் சூழலில், பாலிவுட் சினிமாவுக்கும் இசைக்கும் உருவாகி வந்த உலக அளவிலான சந்தை எனும் அளவில்தான், இதனை மதிப்பிட வேண்டுமெயொழிய ‘உயிரே’ படம் குறித்த முழுமையான மதிப்பீட்டுக்கு இது ஒருபோதும் உதவப் போவதில்லை.

இன்றும் இப்பாடல் ‘உயிரே’ படத்தின் பிரிக்க முடியாத பகுதி அல்ல என்பதை மணிரத்னமும் ஒப்புக்கொள்ளவே செய்கிறார். இம்மாதிரி ஓடும் ரயிலில் ஒரு பாடல் எடுக்க வேண்டும் என்பது தனது நீண்டநாள் திட்டம் எனவும், ‘இருவர்’ படத்தில் மோகன்லால் தொடர்புபட்டு ஒரு காட்சி எடுத்ததாகவும், முழுமையான பாடலாக அது ‘உயிரே’ படத்தில்தான் ‘பொருந்தியது’ எனவும் அவரே குறிப்பிடுகிறார். (பாடலும் கதையமைப்பும் அவை இடம்பெற்ற தருணங்களும் பொருந்தி வந்த மணிரத்னத்தின் படம் என என்னால் அவரது ‘இருவர்’ படத்தைக் குறிப்பிட முடியும். மணிரத்னம் படங்களில் கதைக்கும் பாடலுக்குமான இயைபும் தர்க்கமும் குறித்துத் தனியாக ஒரு அத்தியாயம் எழுத இருப்பதால் இங்கு அது குறித்து விரிவாகப் பேசுவதைத் தவிர்க்கிறேன்).

இப்போது ‘பிரதான’ கதை மாந்தர் தேர்வு தொடர்பான பிரச்சினைகளைப் பேசுவோம். கென் லோச்சின் ‘கார்லாவின் பாடல்’ படத்தின் கதாநாயகன் கிளாஸ்க்கோ நகரத்தின் பேருந்து ஓட்டுனர். கதாநாயகி இங்கிலாந்துக்கு அகதியாக வந்த ஒரு முன்னாள் நிகரகுவா நாட்டு கெரில்லாப் போராளி. ஒருவர் தொழிலாளி, பிறிதொருவர் போராளி. ஒருவர் வேலை நிரந்தரமற்றவர்; பிறிதொருவர் அகதி. பயணக் கட்டணம் செலுத்தாமல் பயணம் செய்கிற அகதிப் பெண்ணை மனிதாபிமான அடிப்படையில் டிக்கட் பரிசோதகரிடம் இருந்து காப்பாற்றுகிறார் பேருந்து ஓட்டுனர். அவள் அழகான இளம் பெண். ஓட்டுனரும் இளைஞர். பிறிதொரு சந்தர்ப்பத்தில் அப்பெண்ணைத் தொடரும் ஓட்டுனர், அப்பெண் தனது மணிக்கட்டைச் சவர பிளேடினால் வெட்டி, தற்கொலை செய்துகொள்ளும் நோக்கில் குளியலறைத் தொட்டியில் மயங்கிக் கிடப்பதைப் பார்க்கிறார். அவளை மருத்துவமனையில் சேர்க்கிறார். அவர்களுக்கிடையில் இயல்பாக எழும் பரிவும் அன்பும் உடலுறவில் முடிகிறது.

அவளுக்கு ஒரு கடந்த காலமும் காதலனும் உண்டு. இரண்டும் நிகரகுவா போராட்ட வரலாற்றுடன் தொடர்புபட்டிருக்கின்றன. அமெரிக்க ஆதரவுடன் கான்ட்ரா எனும் எதிர்ப்புரட்சி இயக்கம் நிகரகுவா புரட்சியாளர்களை அழித்துக் கொண்டிருக்கிறது. அவளது காதலன் உயிருடன் இருக்கிறானா இல்லையா என்பது அவளுக்குத் தெரியாது. அவளது காதலனைத் தேடி இருவரும் கிளாஸ்க்கோ நகரத்திலிருந்து நிகரகுவா போய்ச் சேர்கிறார்கள். நிகரகுவா சான்டினிஸ்ட்டா போராளிகளின் அன்றாட வாழ்வுக்குள் கிளாஸ்க்கோ நகரப் பேருந்து ஓட்டுனர் நுழைகிறார். அவர்களது போராட்ட நியாயங்களையும் அவர்களது பாடுகளையும் அன்றாட வாழ்வில் அவர்கள் அமெரிக்க ஆதரவுக் கூலிப் படையினரால் எதிர்கொள்ளும் நெருக்கடிகளையும் அறிகிறார். பெண்ணின் மீதான அவனது பரிவும் அன்பும் இப்போது அவள் சார்ந்த மக்களின் மீதான பரிவாகவும் புரிதலாகவும் ஆகிறது.

அவளது காணாமல்போன காதலனைத் தேடுகிறார்கள். கான்ட்ரா கூலிப் படையினரின் தாக்குதலில் காயம்பட்ட அவன் ஒரு பாடகன், இசைக் கலைஞன். இப்போது கார்லாவை அடையாளம் காணமுடியாத நிலையில், மனநலம் குன்றியவனாக ஒரு போராளிகள் முகாமில் அவன் இருக்கிறான். கார்லா, அவனது கைகளைத் தனக்குள் எடுத்துக்கொள்கிறாள். கதாநாயகனான பேருந்து ஓட்டுனன், அவளுக்காக அவளது நேசத்துக்குரியனவனைத் தேடிக் கண்டுபிடித்துச் சேர்த்த நிம்மதியுடன், அவளை நிரந்தரமாகப் பிரியும் தவிப்புடன், தனது சொந்த கிளாஸ்க்கோ நகரத்திற்குத் திரும்புகிறான்.

‘உயிரே’ படத்திலும் சரி, ‘கார்லாவின் பாடல்’ படத்திலும் சரி கதாநாயகர்கள் நேரடியாகப் போராட்டத்தினுள் வாழாதவர்கள்தான். அவர்களின் வழிதான் பார்வையாளர்கள் பிரச்சினைக்குள்,

அந்த அனுபவத்திற்குள் எடுத்துச் செல்லப்படுகிறார்கள். எனினும், இவர்கள் இருவருக்கும் மிகப்பெரும் வித்தியாசம் இருக்கிறது. ஒரு ராணுவ அதிகாரியின் மகன், ஆல் இந்தியா ரேடியோவின் பணியாளன் எனும் அளவில் 'உயிரே' நாயகனின் அரசு சார்பும் ராணுவச் சார்புநிலையும் முன்தீர்மானிக்கப்பட்டுவிடுகிறது. இறுதி வரையிலும் அவன் தனது காதலியைப் புரிந்துகொள்ள முயல்வதேயில்லை. அவனது உலகமும் அனுபவமுமே படத்தை நிறைத்துக் கொண்டிருக்கிறது. 'கார்லாவின் பாடல்' படத்தில், ஒரு வேலை நிரந்தரமற்ற சாதாரண பேருந்து ஓட்டுனரின் இயல்பான பார்வை, அவனை நிறுவன சார்பற்றவனாக, நிராகரிக்கப்பட்ட மனிதரின் சார்பாகவே வைத்திருக்கும். அவன் பரிவுகொள்ளும் பெண்ணை அவன் உடமைகொள்ள நினைப்பதில்லை. அவளது துயரத்தில் பங்கேற்கிறான். அவளுக்காக ஒரு பயணத்தை மேற்கொள்ளும் அவன் அவளது பாடுகளின் வழி அந்த மக்கள் கூட்டத்தையும் புரிந்துகொள்கிறான். திரைப்படப் பார்வையாளன் இப்போது அவனது உடன் பயணியாக ஆகிவிடுகிறான். இதே உடன்பயணிச் சித்தாந்தம்தான் மணிரத்னம் கதை சொல்லும் முறையும். ஆனால், மணிரத்னம் திரைப்படப் பார்வையாளனை அழைத்துச் செல்லும் திசைதான் நேர்எதிராக இருக்கிறது.

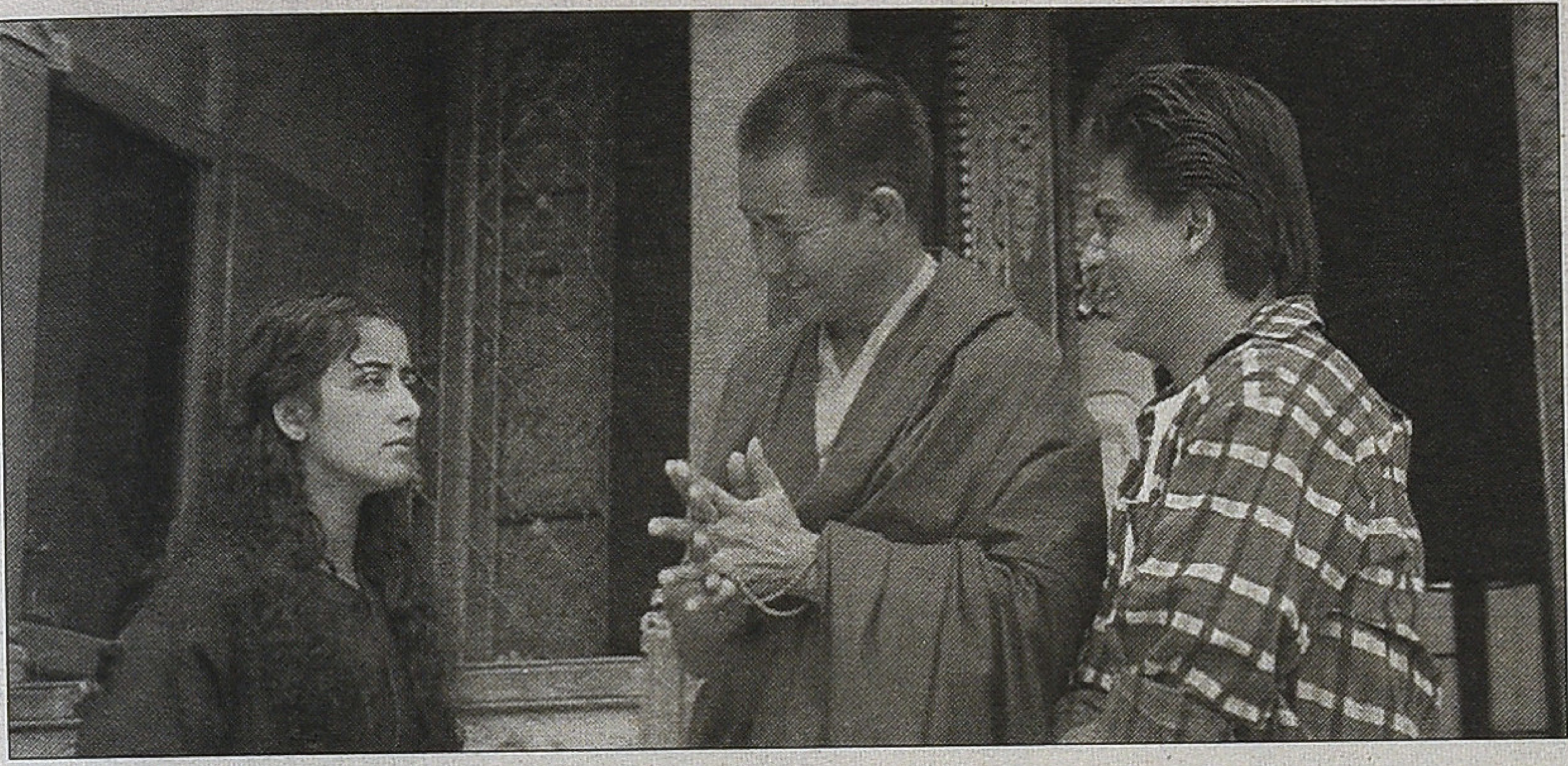
இந்தியத் திரை அனுபவத்தில் அரச படைகளுக்கும் சீக்கிய போராளிகள் அமைப்புக்கும் அதனுள் ஈர்க்கப்படும் இந்திய அரசால் பாதிக்கப்பட்ட இளம் பெண்கள் மற்றும் ஆண்களுக்கும் இருக்கும் நெருக்கடிகளும் அனுபவங்களும் தொடர்பான குல்ஸாரின் 'மாச்சீஸ்' படம் பற்றிப் பேசுவோம். பஞ்சாபின் கிராமமொன்றில் வாழ்ந்து வரும் விவசாயக் குடும்பம். தாய், கல்யாண வயதில் இருக்கும் மகள், கல்லூரி மாணவன் என மூவரைக் கொண்ட தகப்பன் இல்லாத குடும்பம் அது. மாணவனின் நண்பனும் உறவினனுமான இளைஞன் அவனது சகோதரியை மணக்கவிருக்கிறான். இளைஞன் நண்பனைப் பார்க்கவும் தனது வருங்கால மனைவியைப் பார்க்கவும் வந்திருக்கிறான். அப்போது வெளிவாசல் கதவு தட்டப்படுகிறது. வந்திருப்பவர்கள் சீக்கிய பயங்கரவாதிகளைப் பிடிக்க நியமிக்கப்பட்ட சிறப்புக் காவல் படை அதிகாரிகள். தில்லியில் காங்கிரஸ் எம்பி ஒருவரைச் சுட்டுக் கொன்றுவிட்டு இந்தக் கிராமத்திற்குத் தப்பி வந்திருக்கும், ஜிம்மி எனும் பயங்கரவாதியைத் தேடி அவர்கள் வந்திருக்கிறார்கள். ஜிம்மி அந்த வீட்டில் ஒளிந்திருப்பதாக யாரோ தகவல் சொல்லியிருக்கிறார்கள். "ஜிம்மி இங்கு இருக்கிறானா? இருந்தால் அவனை ஒப்புவித்துவிடுங்கள்" என்கிறார் மேலதிகாரி. "ஆம், இருக்கிறான்" எனும் மாணவன் காவல் படையை வயல்வெளிக்கு அழைத்துச் சென்று, "ஜிம்மி ஜிம்மி" என்கிறான். அவனது செல்ல நாய் வாலை ஆட்டிக்கொண்டு வருகிறது.

மாணவன் விசாரணைக்கு அழைத்துச் செல்லப்படுகிறான். சித்தரவதைக்குப் பின் உடலெங்கும் இரத்தக் காயங்களுடனும் ரணங்களுடனும் வீடு திரும்புகிறான். அவனது நிலை நண்பனிடம் பழிவாங்கும் உணர்வையும் பயத்தையும் விளைவிக்கிறது. தீவிரவாதக் குழுவில் இருக்கும் தனது உறவினரைத் தேடி, தனது காதலியை விட்டுவிட்டு நகரம் செல்கிறான் நண்பன். சித்திரவதை செய்த துணையதிகாரி ஒருவனைத் தேடிக் கண்டுபிடித்துக் கொல்லவும் செய்கிறான். அவன் திரும்ப முடியாத பாதையைத் தேர்ந்து கொண்டுவிட்டதை தனது நண்பனின் வீட்டுக்கு வந்து அவனிடமும் அவனது சகோதரியிடமும் தெரிவித்துவிட்டு, நிரந்தரமாக தீவிரவாத இயக்கத்தில் இணைந்து இமாசலப் பிரதேசம் போகிறான். தனது நண்பனைச் சித்திரவதை செய்த மேலதிகாரியை அவன் தேடிச் செல்கிறான்.

அவனைத் தேடி கிராமத்திற்கு வரும் காவல்துறை அவனது நண்பனான கல்லூரி மாணவனை மீளவும் கைது செய்கிறது. சிறையில் சித்திரவதை தாளாமல் அவன் சிறையிலுள்ள கிணற்றில் விழுந்து தற்கொலை செய்துகொள்கிறான். அவனது மரணத்தைத் தொடர்ந்து தாயும் மரணமடைகிறாள். தனித்திருக்கும் இளம் பெண்ணை, காவல்துறை அதிகாரிகள் அடிக்கடி விசாரணை எனும் பெயரில் அவளது வீடு வந்து துன்புறுத்துகிறார்கள். இப்போது முழுமையான போராளியாகிவிட்ட தனது அன்புக் காதலனைத் தேடிச்செல்லும் அவளும் போராளிகள் இயக்கத்தில் சேர்கிறாள். இமாசலப் பிரதேசத்திறகு வருகை தரும், 1984ஆம் ஆண்டு தில்லி சீக்கியப் படுகொலைகளை நிகழ்த்திய ஒரு காங்கிரஸ் பாராளுமன்ற உறுப்பினரை ராக்கட் லாஞ்சர் செலுத்திக் கொல்லும் பணி அவளுக்கு வழங்கப்படுகிறது. காதலர்கள் இந்தக் கடமையின்போது இமாசலப் பிரதேச முகாமில் சந்திக்கிறார்கள். இருவரும் கழுத்தில் சையனைடு வில்லையையும் அணிந்திருக்கிறார்கள். தமது தாக்குதல் நடவடிக்கைக்கு முன்பாக அவர்கள் திருமணம் செய்துகொள்ளவும் முடிவு செய்கிறார்கள்.

திருமணச் சடங்குக்கான ஏற்பாடுகளை மேற்கொள்ள ஆலயத்தைத் தேடி வரும் போராளி தனது நண்பனைச் சித்திரவதை செய்த மேலதிகாரியை அங்கு பார்க்கிறான். அப்போது இயக்கத்தைப் பொறுத்து இந்த மேலதிகாரியைக் கொல்வது என்பது அவர்களது திட்டமில்லை. அவர்களது திட்டமெல்லாம் சீக்கியப் படுகொலைக்குக் காரணமான பாராளுமன்ற உறுப்பினரை ராக்கெட் லாஞ்சர் செலுத்திக் கொல்வதுதான். வாய்ப்புக் கேடாக, தனது நண்பனைப் பறிகொடுத்த போராளி தனது பழிவாங்கும் நோக்கில் உந்தப்பட்டு, மேலதிகாரியைக் கொல்லும் முயற்சியில் காவல்துறையிடம் பிடிபடுகிறான். சித்திரவதையின் மூலம் போராளிகளின் இருப்பிடம் கண்டுபிடிக்கப்பட்டு, காவல்துறை அவர்களது இருப்பிடத்தைச் சூழும் நிலையில், போராளிகள் இதை அறிந்து ஏற்கனவே அங்கிருந்து தப்பிச்செல்கிறார்கள்.

பிடிபட்ட போராளியின் காதலியும் இதனால் இயக்கத் தலைமையினால் சந்தேகத்திற்கு ஆளாகிறாள். அவளைக் கொன்றுவிடுமாறு சக போராளிக்குக் கட்டளையிடுகிறார் தலைமை தாங்குபவர். படத்தின் மிகச் சிக்கலான இந்தப் பாத்திரத்தை ஓம்பூரி ஏற்றிருக்கிறார். பாராளுமன்ற உறுப்பினரைக் கொல்லும் பொறுப்பைத் தானேற்று ராக்கட் லாஞ்சர் செலுத்தி அவரைக் கொல்லவும் செய்கிறார். காவல்துறை அவரைத் துரத்துகிறது. தப்பி ஓடிக் கொண்டிருக்கிறார். சமவேளையில், தன்னைக் கொல்ல வந்த சக போரா



ளியைக் கொன்றுவிட்டுத் தப்பும் பெண்போராளியும் தப்பி ஓடுகிறாள். இடையில் தனது தலைவரைக் காணும் அவள், தன்னையே அவர் துரத்துவதாகக் கருதி, அவரைச் சுட்டுக் கொல்கிறாள். போராளிக் குழுவுக்குத் தலைமையேற்றவரும் போராளிக் குழுவில் உள்ள அனைவரும், இப்போது உயிருடனிருக்கும் காதலர் தவிர, வேறு வேறு தாக்குதல்களில் கொல்லப்படுகிறார்கள்.

மேலதிகாரியைக் கொல்ல முயன்று சிறையில் அடைக்கப்பட்ட போராளி இளைஞன் கடுமையான சித்தரவதைக்கு உள்ளாகி, வீழ்ந்து கிடக்கும் அரைப்பிணமாக ஆகிறான். அவனை மணக்க இருப்பவள் என்பதால், அவனைப் பார்க்க வரும் அவனது காதலிக்கு அனுமதி தரப்படுகிறது. அவள் போராளி என்பதனை அறியாத நிலையில் மேலதிகாரி அவளைக் கண்காணிக்குமாறு காவல்துறைக்குக் கட்டளையிடுகிறார். அடையாளம் காண முடியா்தபடி சித்திரவதைக்கும் ரணத்துக்கும் உள்ளாகியிருக்கும் தனது காதலனின் முகத்தை ஏந்தும் பெண் போராளி அவனை முத்தமிடுகிறாள். சயனைடு வில்லை இப்போது அவன் வாயினுள் கடத்தப்பட்டு விடுகிறது. சிறை அறையின் காங்கிரீட் படுக்கையில் மெல்லச் சாயும் அவன் சயனைடு வில்லையைக் கடிக்கிறான். பெண் போராளியும் காதலியுமான பெண் அசைந்து செல்லும் லாரியின் பின்புறத்தில் சயனைட் வில்லையைக் கடித்து, பெருகும் இரத்தம் கடைவாயில் ஒழுகியபடி சரிந்திருக்கிறாள். 'அவர்கள் தமது சொந்தக் குறுக்குத் தெருக்களைப் பின் விட்டுச்செல்கிறார்கள்' எனும் பாடல் ஒலிக்கத் திரை இருள்கிறது.

'மச்சீஸ்' திரைப்படத்தில் வரும் சீக்கியப் போராளி இயக்கத்தின் தலைவர் பாத்திரச் சித்தரிப்பையும், போராளிகளாக மாறும் இளம் பெண் மற்றும் வாலிபர்கள் குறித்த சித்தரிப்பையும், அதில் பேசப்படும் அரசியலை குல்ஸார் எவ்வாறு முன்வைக்கிறார் என்பதனையும், மணிரத்னத்தின் கறுப்பு வெள்ளை பாணி அசாம் குறித்த 'உயிரே' படத்துடன் (குறிப்பிட்ட அளவில் அவரது காஷ்மிர் குறித்த 'ரோஜா' படத்துடனும்) முன்வைத்துப் பேச முடியும். மச்சீசில் போராளிக் குழுத் தலைமையேற்கும் ஓம்பூரி தனது சொந்த உறவுகளை 1947ஆம் ஆண்டு பிரிவினைப் பேரழிவில், இந்து - முஸ்லீம் கலவரத்தில் பறிகொடுத்தவர். மிஞ்சியவர்களை 1984 புதுதில்லி சீக்கியப் படுகொலையின் போது பறிகொடுத்தவர். பொற்கோயில் தாக்குதலைக் கண்ணுற்றவர் அவர். மதச் சார்பின்மை அவரது உலக நோக்கு. எந்த அடையத்தக்க அரசியல் இலக்கையும் அவர் முன்னிறுத்துவதில்லை; அடக்குமுறைக்கு எதிராகப் போராடுவது மட்டுமே தமது இருத்தலுக்கும் சுதந்திரத்திற்கும் அர்த்தமுள்ளது எனச் சொல்பவர் அவர். போராளிகள் மீது அன்பு கொண்ட அவர்தான், தமது ரகசியங்கள் குலையும் எனும் நினைத்தால் அவர்களையும் கொல்லத் தயங்காதவர். அவர், அவரது குழவின் பெண் போராளியால்தான் கொல்லப்படுகிறார். அந்தக் குழுவுக்குப் பயிற்சி வழங்குபவர்களாக பாகிஸ்தான் சார்ந்தவர்களை அவர் ஏற்கவே செய்கிறார். பயிற்சிக்குப் போன சீக்கிய இளைஞர்கள், அங்கு முஸ்லீம் இளம் பெண்களிடம் காதல் வசப்படவும் செய்கிறார்கள். ஓம்பூரி பாத்திரப் படைப்பும் சரி, போராளிகளாகும் இளம் ஆண் பெண்களும் சரி, தாம் இந்தப் பாதையைத் தேர்ந்துகொண்டதற்காக எவரும் வருத்தப்படவும் இல்லை, திருந்தவும் இல்லை.

சுய அழிவும் துரோகமும் சந்தேகமும் கொண்ட இந்தப் பாதையில் பயணம் மேற்கொண்ட அனைத்துப் பாத்திரங்களின் மீதும் குல்ஸர் என்கிற கலைஞனால் பரிவை உண்டாக்க முடிந்திருக்கிறது. காலிஸ்தான் போராட்ட அரசியலின் முரண்பட்ட பரிமாணங்களை அலசும் குல்ஸார் இந்திய அரசின் காவல்துறை, இராணுவம், என்கவுண்டர் கொலைகள், சூறையாடப்படும் அப்பாவி மனிதர்களின் வாழ்வு என்பவற்றை முன்வைத்து அதிகாரத்தில் உள்ளவர்கள் மீதான கடும் விமர்சனத்தை தனது படத்தில் முன்வைக்கிறார். அவர் படைத்த பாத்திரமான காவல்துறை மேலதிகாரி கவிதை எழுதுகிறவர். தாம் செய்யும் அத்துமீறல் பாவங்களை தலாய் லாமாவிடம் பயணம் செய்து போக்கிக்கொள்ள நினைப்பவர். என்றாலும், அதிகார வர்க்கத்தின் பிரதிநிதியான அவன் ஒரு கொடுங்கோலன். இப்படியான அதிகார வர்க்கம் குறித்த நுட்பமான சித்தரிப்பை மணிரத்னத்தின் 'உயிரே' படத்தில் பார்க்க முடியாது. அவரது பரிவு முழுக்க இந்திய ராணுவ அதிகாரிகளின் பிள்ளைகள் மற்றும் அவர்களது குடும்பத்தின் மீதும் தான்.

போராளிப் பெண் என்பவள் மணிரத்னத்தைப் பொறுத்தவரை, தாபத்தை எழுப்பும் அல்லது அரசியலில் மறைத்துக்கொண்ட ஒரு பெண் உடல். 'மச்சீஸ்' படத்தில் தற்கொலைப் பெண் போராளியாக வரும் நடிகை தபு, பார்வையாளனுக்குள் அதிகார வர்க்கத்தின் மீதான வெஞ்சினமாக, பார்வையாளனின் கடைவிழிக் கண்ணீராகி நிறைகிறாள். 'உயிரே' படத்தின் தற்கொலையாளிப் பெண் நொடியில் வெடித்துச் சிதற, மனீஷா கொய்ராலா எனம் நடிகை 'என்னுயிரே என்னுயிரே' என விரகத்துடன் இப்போதும் பார்வையாளனின் நினைவில் இடுப்பை அசைத்துக் கொண்டிருக்கிறார். ஒடுக்கப்பட்ட மக்கள் கூட்டமொன்றின் விடுதலை வேட்கையை எவரும் இதனை விடவும் ஆபாசமாக்கிவிட முடியாது. ■

நடிகை காஞ்சனா

என்ன பார்வை உந்தன் பார்வை

■ உமா வரதராஜன்

நினைவுப் பாதையில்தான் எவ்வளவு முகங்கள்!

இரவுப் பொழுது ரயில் பயணமொன்றில், நம்முடனேயே - மூங்கில் காடு, ஆறு, மலை, சமவெளி என- எல்லா இடங்களும் தொடர்ந்து வந்து, இருள் கலைகையில் சொல்லாமல் கொள்ளாமல் சென்றுவிட்ட நிலாக்களும் அங்கே இருக்கின்றன. ஆயுள் பூராவும் நம் நிழல் போல் தொடர்பவையும் உண்டு. ஒரு வானவில் என்பது மறைந்துகொண்டிருக்கும் கணங்களிலுங்கூடத் தன் வர்ணங்களை எல்லாம் என் மனதில் நிரந்தரமாக வாரியிறைத்து விட்டுத்தான் சென்றிருக்கின்றது.

ஒரு பறவை வந்தமர்ந்து தன் மொழியால் ஏதோ பேசிவிட்டுப் பறந்த இடம் என் பார்வையில் ஒரு போதும் வெற்றிடமில்லை. அது எப்போதும் என் மன விருட்சத்தின் கிளையொன்றில் உட்கார்ந்து கொண்டு தன் அலகினை உரசியபடியேதான் இருக்கின்றது.

கேலிப் பேச்சுகளும் குதூகலமும் கும்மாளமும் எங்கள் வகுப்பறையில் பொங்கி வழிந்து கொண்டிருந்த கல்லூரிக் காலம் அது. மூன்று பாடங்களுக்கும் வந்தமரும் ஒரே ஆசிரியரின் முகத்தைப் பார்த்துச் சலித்துப் போயிருந்த எங்களுக்கு இறைவனின் ஆறுதல் பரிசாக ஒரு மாணவி வந்து சேர்ந்திருந்தாள். அதிகமாக அவள் பேசியதில்லை. ஒரு மழைத் தூறலாக, முகத்தில் எப்போதாவது தோன்றுகின்ற அந்தப் புன்னகைகூட விழுந்த சுவடு தெரியாமல் மறுகணம் மறைந்துவிடும். ஆனாலும், செஞ்சொண்டுடன் எங்கள் வகுப்பில் வந்தமர்ந்த பச்சைக் கிளி அவள். எங்கள் மரமும் அதன் கிளைகளும் இலைகளும் பூக்களும் பிஞ்சுகளும் அந்தக் கிளியால் பொலிவுற்றன.

அழகுகள் எல்லாம் ஒரே சீருடையில் தோன்றுபவை அல்ல! வைத்த கண்ணை நகர்த்த முடியாமல் திணற வைக்கும் காந்த ரகம்; மோனத் தவமியற்றும் ஆழமான ஆறு; கிறக்கத்துள் அமிழ்த்தும் மது; கையெடுத்துக் கும்பிடத் தோன்றும் கோயிற் கருஞ்சிலைகள்; திமிறும் வெண் குதிரை; மஞ்சள் வெயில்; காலை மல்லிகை... இப்படி அழகின் ரகங்கள்தான் எவ்வளவு?

எங்கள் ஊரில் மாரியின் எல்லை ஆகக்கூடினால் மூன்று மாதங்கள். எங்கள் சந்தோஷமும் ஒரு முடிவுக்கு வந்துவிட்டது. கோடை மறுபடியும் எங்களையும் பசும்புற்களையும் பற்றிக்கொண்டது. வகுப்பறையில் அவளுடைய இருக்கை காலியாகி

விட்டது. விசாரித்துப் பார்த்ததில் அரசுப் பணியாளரான அவளுடைய அப்பாவுக்கு வெளியூர் ஒன்றுக்கு மாற்றம் கிடைத்து, குடும்பமாக இடம்பெயர்ந்து விட்டார்கள் என்ற தகவல் கிடைத்தது. அதன் பின் அவள் பற்றிய எந்த செய்தியும் என்னை வந்தடைந்ததில்லை.

இப்படி நம் வாழ்வில் எவ்வளவோ வான வில்கள், மாய மான்கள். அப்படி நடிகை காஞ்சனா என் வாழ்வின் இன்னொரு வானவில். திரை வானவில்!

ஓராயிரம் முகங்களிடையே ஒரு முகம் மாத்திரம் கல் வெட்டாய்ப் பதிவது மனதின் விசித்திரமன்றி வேறென்ன?

இவ்வளவுக்கும் காஞ்சனா பெரியதொரு நடிகையாகத் தமிழ் சினிமாவில் முத்திரை பதித்தவரல்ல. அவர் நடித்த தமிழ்ப் படங்களின் மொத்த எண்ணிக்கை இருபதைத் தாண்டியிருக்காது என்பது என் அனுமானம். நட்சத்திர நடிகர்களுடன் முடிந்த வரை ஒட்டி உரசி, இடுப்பை நெளித்து, ஆடிப் பாடி ஒத்துழைத்த போதும் அவருடைய சமகாலத்து நட்சத்திரங்களான ஜெயலலிதா, கே.ஆர். விஜயா, வாணிஸ்ரீயை அவரால் முந்த முடியவில்லை.

விமானப் பயணங்களை மேற்கொள்ளும் ஒவ்வொரு தடவையும் அங்கே சந்திக்க நேரிடும் உபசரிப்புப் பெண்களில் காஞ்சனாவின் முகத்தைத் தேடும் கிறுக்குத்தனம் இன்று வரை எனக்கு ஒரு வழக்கமாகி விட்டது. வசுந்தரா என்ற இயற்பெயரையுடைய நடிகை காஞ்சனா ஆரம்பத்தில் விமான உபசரிப்புப் பெண்ணாகப் பணியாற்றி, பின்னர் நடிகையானவர் என்ற தகவல் விதைத்த அசட்டுத்தனமான ஆர்வம் அது.

1964இல் வெளியான 'காதலிக்க நேரமில்லை' படத்தின் மூலமாக நடிகை காஞ்சனா விமானத்திலிருந்து சினிமாவுக்கு வந்து சேர்ந்தார். கோடீஸ்வரர் ஒருவரின் இரண்டு புதல்விகளில் மூத்தவள் பாத்திரத்தில் அறிமுகமானார். கோடீஸ்வரரின் புதல்விகள் என்பதால் அவசியம் காதல் வந்திருக்கும் என்பதைத் தனியாகச் சொல்லத் தேவை இல்லை. படத்தின் தலைப்பு 'காதலிக்க நேரமில்லை' என்றிருந்தாலும் புத்திரிகளுக்குப் படம் முழுக்கக் காதலிப்பதும் ஆடிப் பாடுவதுந்தான் வேலை.

ஈஸ்ட்மன் வர்ணத்தின் குளுமையின் விகிதத்தை அதிகரித்ததில் காஞ்சனாவுக்கும் முக்கிய பங்கிருந்தது. ராஜஸ்ரீ, தன் எண் சாண் உடம்பை இறுகக் கவ்விய ஆடை அலங்காரம் மூலம் இந்தப் படத்தில் மயக்கு வித்தைகள் புரிய முயன்ற போதும் காஞ்சனாவிடம் வெளிப்பட்ட எளிமையின் அழகுதான் இறுதியில் மனதில் பதிந்தது. அவருடைய பலம் உதடுகளுக்குப் பின்னால் எப்போதும் ததும்பிக்கொண்டிருக்கும் அந்த வசீகரமான புன்னகை. படம் ஆரம்பமாவதே காஞ்சனா தோன்றும் ஒரு பாடல் காட்சியுடன்தான். அந்தப் பாடலின் முதல் வரிகூட மிகவும் சிரத்தையுடன் காஞ்சனாவை நோக்கிப் புனையப்பட்டதாகவே இன்று தோன்றுகின்றது.

'என்ன பார்வை... உந்தன் பார்வை?...'

காஞ்சனாவின் காதலனாக வந்த முத்துராமன் திருதிருவென்று முழித்தபடி பாடல் காட்சிகளில் காட்டிய அபத்தமான முக பாவனைகளிலிருந்து ரசிகர்களின் கவனத்தைத் திருப்பியதில் காஞ்சனாவுக்கு பெரும் பங்கிருந்தது.

பின்னர் 'வீர அபிமன்யு' (1965) படத்தில் ஏ.வி.எம். ராஜனின் ஜோடி. அபிமன்யு எதிரியைத் துரத்திச் செல்லுகின்றான். காட்டின் நடுவே அந்தப் பேரழகி குறுக்கிடுகின்றாள். 'வேலும் வில்லும் விளையாட' என்று அபிமன்யு வியப்புடன் வர்ணித்துப் பாடும் அளவு தகுதி காஞ்சனாவுக்கு

இருந்தது என்பதை மஹா பாரதத்தைப் படிக்காதவர்களும் ஒப்புக்கொள்வார்கள்.

1966இல் எம்.ஜி.ஆர். உடன் 'பறக்கும் பாவை' படத்தில் காஞ்சனா நடித்தார். ஆனால், அதில் பறக்கும் பாவை சரோஜாதேவிதான். துரதிர்ஷ்டவசமாக காஞ்சனாவை 'இறக்கும்' பாவையாக்கி இருந்தார்கள். எம்.ஜி.ஆரும் ராமண்ணாவும் ஓர வஞ்சனை செய்யாமல், காஞ்சனாவுக்கும் 'முத்தமா மோகமா' என்றொரு பாடலை வழங்கி இருந்தார்கள். எம்.ஜி.ஆர். மீது ஒரு தலைக் காதல் வைத்து, ஏமாந்து வில்லியாக, கொலைகாரியாக மாறுவதாக இதில் காஞ்சனாவுக்குப் பாத்திரம்.

பாவம், காஞ்சனாவின் தோற்றம் அவர் ஒரு கேக்கை வெட்டுவதற்குக் கூடக் கத்தியைத் தூக்கக் கூடியவராகத் தோன்றவில்லை. ஒருதலைக் காதலுக்காக அவர் ஒரு கொலைகாரியாக மாறினார் என்ற திருப்பம் ஏற்றுக்கொள்ள முடியாமல் போனதற்கு காஞ்சனாவின் வெள்ளந்தித் தோற்றம் முக்கிய காரணம். 'இத்தனை சிறிய தலையின் மீது எத்தனை சுமைகளடா' என்று பாட வேண்டி ஆகிவிட்டது. ஒரு ரெவெரெண்ட் சிஸ்டரின் (அருட் சகோதரியியின்) கையில் பிஸ்டலைப் பார்த்தது போன்ற வரலாற்றுக் கொடுமை.

1966இல் கலைஞரின் 'மறக்க முடியுமா?' படத்திலும் காஞ்சனாவுக்கு இரண்டாம் நிலைப் பாத்திரந்தான். முதலாளியின் மகளாகப் பாத்திரமேற்ற காஞ்சனாவை அசடு வழிய வழிய எஸ்.எஸ்.ஆர். காதலிக்கின்றார். அவசர அவசரமாக, அளவு குறைவாகத் தைக்கப்பட்ட ஆடையை காஞ்சனாவுக்கு இதில் ஏனோ வழங்கியிருந்தார்கள். எஸ்.எஸ்.ஆர். உடன் 'எட்டி எட்டி ஓடும் போது' என்றொரு பாடலை மாடிப் படிகளின் கைப் பிடியில் வழுக்கியபடி அவர் பாடுவது போல் பாவனை காட்டுவார். கைப்பிடியில் உராய்ந்தும், படிகளில் உருண்டு புரண்டும் அழுக்கை ஒரு வழியாக அவர் சுத்தம் செய்தது நல்ல காரியந்தான். ஆனால், இந்தக் காட்சி அவருக்குக் கண்ணியம் சேர்த்ததாகக் கூற முடியவில்லை.

1966இல் அவர் நடித்து வெளி வந்த இன்னொரு திரைப்படம் 'மோட்டார் சுந்தரம்பிள்ளை'. சிவாஜி சௌகாரின் ஒன்பது பிள்ளைகளில் ஆக மூத்தவர் இவர். ஆனாலும், காட்சியமைப்புகள் இளைய பெண்ணாக நடித்த ஜெயலலிதாவையே அதிக வசனங்கள் பேச வைத்தன. கணவனின் பட்டப் படிப்பு குழம்பிவிடக் கூடாதே என்பதற்காக அவனைப் பிரிந்து அப்பா வீட்டில் தங்கியிருந்து கடிதங்கள் மூலம் பேசிக்கொள்ளும் மூத்த மகள் பாத்திரம் காஞ்சனாவுக்கு. கணவனாக நடித்தவர் சிவகுமார். உடம்பில் சதை போடாத, ஒழுங்காகத் தலை வார, சீப்புக் கிடைக்காத காலத்தில் அவர் நடித்த இரண்டாவது தமிழ்த் திரைப்படம் இது.

காஞ்சனா நாயகியாக நடித்த 'அதே கண்கள்' திரைப் படம் 1967இல் வந்தது. நாயகியின் குடும்ப உறுப்பினர்கள் தொடர்ச்சியாக மர்மமான முறையில் கொல்லப்படுகின்றார்கள். நாயகியும் இலக்கு வைக்கப் படுகின்றாள். கொலையாளி மட்டுந்தான் படத்தில் இறுதியாக மிஞ்சுவானோ என ரசிகர்கள் அஞ்சிக் கொண்டிருக்கும் வேளையில், நல்ல வேளையாக கொலையாளி மடக்கப்பட்டு விடுகின்றான். நாயகன் கொலையாளியுடன் போராடி அவளை மீட்டு விடுகிறான்.

14 நாட்கள் விடுமுறையில் வரும் நாயகி தன் தோழிகளுடன் 'பூம் பூம் பூம்... மாட்டுக்காரன்' பாடலைப் பாடிக்கொண்டே சமூக சேவை செய்கிறாள். தோழியர்களின் ஆடை அலங்காரங்களைக் கண்டு மாடு கடைசி வரை மிரளவில்லை என்பது இங்கே அவசியம் குறிப்பிடப்பட வேண்டிய விஷயம்.

1967இல் வந்த 'தங்கை' திரைப் படத்தில் காஞ்சனா இரவு விடுதி நடனக்காரி. தங்கையைக் குணப் படுத்த வேறு வழியில்லாமல் சூதாடியாகி விட்ட ஒருவனை (நல்ல வேளையாக அவன் டாக்டர் ஆகும் வரை தங்கை காத்திருக்கவில்லை) ஒருதலையாக நேசிக்கும் பாத்திரம். கடைசியில் நாயகனைக் காப்பாற்றுவதற்காக வில்லனின் துப்பாக்கிக் குண்டுகளை மார்பினில் தாங்கி தியாகச் சாவைப் புன்னகையுடன் ஏற்றுக்கொள்ளுகிறாள். காஞ்சனாவின் நடனத்தில், எல்.ஆர். ஈஸ்வரியின் கிறக்கமூட்டும் குரலில் ஒலிக்கும் 'நினைத்தேன் உன்னை...'

பாடலும் 'தத்தித்... தத்தி...' பாடலும் உற்சாகம் தந்தாலும் அவற்றுக்கு நடனமாடும் காஞ்சனா வழி தப்பிச் செல்லும் ஆட்டுக்குட்டி போல்தான் அங்கே தோன்றினார். விஜயலலிதாவும் ஜோதிலட்சுமியும் வெளியூர் சென்றுவிட்ட ஒரு விடுமுறைக் காலமாகக்கூட அது இருந்திருக்கலாம்.

டி.எஸ். பாலையாவின் மூன்று மருமகள்களில் ஒருத்தியாக காஞ்சனா பாத்திரமேற்ற 'பாமா விஜயம்' 1967இல் வந்தது. பக்கத்து பங்களாவுக்குப் புதிதாகக் குடி வந்திருக்கும் பாமா என்ற சினிமா நடிகையால் மூன்று மருமகள்களின் குடும்பங்களிலும் உண்டாகும் அதிரடி மாற்றங்கள்தான் இந்தத் திரை நாடகத்தின் உள்ளடக்கம். முகங்களைச் சொடுக்குவதிலும் உதடுகளைச் சுளிப்பதிலும் வக்கணை பேசுவதிலும் கே. பாலச்சந்தர் படங்களில் சிறந்து விளங்கிய சௌகார் ஜானகி, ஜெயந்தி ஆகியோருக்கு மத்தியில் கண்ணாடி அணிந்த காஞ்சனாவும் தன் முகத்தைக் காட்ட வேண்டியிருந்தது. அவர்களின் அமுக்குப் பிடியை மீறி, ஜோடியாக வழமை போல் திருதிருவென்று முழித்தபடி நடித்துக் கொண்டிருக்கும் முத்துராமனுக்கும் முட்டுக் கொடுத்துக் கொண்டு, அதே வேளை சௌகார் ஜானகி, ஜெயந்தி ஆகியோரின் அமுக்குப் பிடியையும் மீறி, தன்னை நிரூபிக்க வேண்டிய கஷ்டமான நிலைமை காஞ்சனாவுக்கு.

காஞ்சனாவின் வசீகரம் இந்தப் படத்தின் இரண்டு பாடல் காட்சிகளில் மிகச் சிறப்பாக வெளிப்

பட்டன. மூன்று மருமக்களும் சேர்ந்து பாடும் 'ஆணி முத்து வாங்கி வந்தேன் ஆவணி வீதியிலே' என்ற பாடல் காட்சி அவற்றில் ஒன்று. மற்றையது படுக்கையறையில் கணவனுடன் சரசமாடிக் கொண்டு பாடும், 'நினைத்தால் சிரிப்பு வரும், நினைவில் மயக்கம் வரும்' என்ற பாடல் காட்சி. அவர் சரிந்து சரிந்து கணவன் மேல் சாயும் பாவனை யில் காமத்தின் உள்ளடக்கம் ஒளிந் திருந்தது.

1969இல் பெரும் பணச் செலவில், ஐரோப்பிய நாடுகளுக்குச் சென்று படமாக்கப்பட்ட ஒரு படத்தின் நாயகியாகவும் காஞ்சனா இருந்தி ருக்கிறார். படத்தின் பெயர் 'சிவந்த மண்'. இந்திய சமஸ்தானம் ஒன்றின் மஹாராஜாவின் மகளான நாயகி லண்டனில் கல்வி பயில்கிறாள். அதே சமஸ்தானத்தின் உயர் போலிஸ் அதிகாரியின் மகனும் அங்கே கல்வி பயில்பவன். குடும்ப பின்புலங்களை பரஸ்பரம் அறிந்து கொள்ளாமலேயே காதல் மலர்கின்றது. ஏனைய தமிழ்க் கதாநாயக நாயகிகளுக்குக் கிட்டாத அதிர்ஷ்டம் 1969இலேயே இவர் களுக்குக் கிட்டியதென்பது வரலாற் றில் குறிப்பிட வேண்டிய முக்கிய விஷயம்.

கிடைத்த வாய்ப்பை வீணாக் காமல் பாடலொன்றின் தொகை யறாவை லண்டனிலும் சரணத்தை பிரான்சிலும் பல்லவியை ஸ்விட்சர் லாந்திலும் பாடினார்கள். ஆல்ப்ஸ் மலையின் சிகரத்தையும் அழகிய ரைன் நதிக்கரை ஓரத்தையும் ஒரே பாடலில் 1969இலேயே பார்த்த தமிழ் ரசிகர்களும் எவ்வளவு அதிர்ஷ்ட சாலிகள்! மூன்று காதல் பாடல் களுக்குப் பின் ஒரு கட்டத்தில் இரு வருக்கும் முழிப்பு நிலை ஏற்பட்டு விடுகின்றது. தங்கள் சொந்த பூமி யில் தன் கைகளுக்குள் ஆட்சி யதிகாரத்தைக் கபடத் தனமாகக் கொண்டு வந்துவிட்ட திவான் நிகழ்த்தும் அராஜகங்களுக்கு முடிவு கட்டப் புரட்சிப் படை அமைக் கின்றனர். திவானைத் தீர்த்துக் கட்டக்கூட காஞ்சனா அரைகுறை ஆடையுடன், 15 தடவைகள் சாட்டையடிபட்டு 'பட்டத்து ராணி பார்க்கும் பார்வையை' மேடையில் ஆடிப் பாட வேண்டி இருக்கிறது.

மனோகரா பாணியும் ஹொலிவூட் பாணியும் பின்னிப் பிணைந்த சிவந்த மண்ணின் அழகில் காஞ்சனாவுக்கும் வெளிநாட்டுக் காட்சிகளுக்கும் முக்கிய பங்கு இருந்தன. ஆனாலும், வீர சாகசங்களின் திருவுருவாகக் காட்டப்படும் நாயகனின் சிம்மக் குரலின் முன்னே காஞ்சனா ஒரு மருண்ட முயலாக ஆனதுதான் வரலாறு.

என்னுடைய கணிப்பில் காஞ் சனாவின் திரையுலகப் பயணத்தில் அவருக்குப் பெருமை சேர்த்த படங் கள் இரண்டு. அவற்றுள் ஒன்று ஒன்று 1969இல் வெளியான சாந்தி நிலையம். மற்றையது 1971இல் வெளி யான 'அவளுக்கென்று ஓர் மனம்.'

'சவுண்ட் ஆஃப் மியூசிக்' படத்தைத் தழுவி வந்த 'சாந்தி நிலையம்' படத்தில் காஞ்சனாவுக்குக் கச்சித மான வேஷப் பொருத்தம். 'சவுண்ட் ஆஃப் மியூசிக்' திரைப் படத்தின் ஜீவநாடி ஜூலி ஆண்ட்ரூஸ் என்ற நடிகை. கிட்டத்தட்ட அந்தத் துடிப் பையும் தாய்மையின் பரிவையும் இளவயதின் கனவுகளையும் மென் சோகத்தையும் காஞ்சனா இதில் மிகவும் சிறப்பாக வெளிப்படுத்தினார் என்றே சொல்லவேண்டும். அந்தக் காலகட்டத்தில் புகழில் காஞ் சனாவைவிட மிகவும் ஸ்திரமாக இருந்த ஜெயலலிதா, கே.ஆர். விஜயா, வாணிஸ்ரீ போன்றவர்களுக்கு ஒரு போதும் சித்திக்காத வரம் அது.

சிற்றன்னையின் கொடுமை தாளாமல் அனாதைக் கோலத்தில் பள்ளிக்கூடமொன்றில் சேரும் அந்தச் சிறுமி அதே பாடசாலையில் ஆசிரியையாக மாறுகின்றாள். தன் ஆசிரியை தனக்குச் சொல்லித் தந்த 'இறைவன் வருவான்... அவன் என்றும் நல் வழி தருவான்' பாடலை தன் மாணவிகளுக்குச் சொல்லித் தருகின்றாள். காஞ்சனா வின் தோற்றத்துக்கு மிகவும் கச்சித மாகப் பொருந்திய பாத்திரம் அது. காஞ்சனாவின் அழகைப் பயன் படுத்திய பல படங்களின் மத்தியில் அவருடைய ஆற்றலை அடையாளம் காட்டிய முக்கிய படம் இது.

'அவளுக்கென்று ஓர் மனம்' வெளிவந்த ஆண்டு 1971. தன்னை உருக்கி, பிறருக்கு ஒளி வழங்கும் மெழுகுவர்த்தியைப் போன்ற தியாகப் பாத்திரம் இதில் நடிகை பாரதிக்குப் போய்விட்டது. ஆனாலும், காஞ் சனாவுக்கும் இந்தப் படத்தில் முக்கியத்துவம் கிடைத்திருந்தது. காஞ்சனாவும் தன் பங்கை மிகவும் சிறப்பாகச் செய்திருந்தார். தன் மனதுக்குள் வைத்துப் பூசித்து நேசித்தவனை தோழி திருமணம் செய்து கொள்ளுகின்றாள். தோழி யுடன் ஒருகாலத்தில் தனக்கு இருந்த காதல் விவகாரத்தை அம்பலப் படுத்தப் போவதாகப் பழைய காதலன் மிரட்டுகின்றான். தன் நேசத்துக்குரியவனதும் தன் தோழி யினதும் வாழ்க்கை சீர்குலைந்து போய்விடக்கூடாது என்பதற்காக அந்த அயோக்கியன் இழுத்த இழுப்புக்கெல்லாம் அவனுடைய கைச் சங்கிலி நாய் போல் பின்னால் செல்லுகின்றாள் நாயகி.

1971இல் ஸ்ரீதரின் முகாமில் இருந்த என்.சி. சக்கரவர்த்தியின் இயக்கத்தில் வெளிவந்த 'உத்தரவின்றி உள்ளே வா' படத்திலும் காஞ்சனாதான் கதாநாயகி. 'காதலிக்க நேரமில்லை', 'அதே கண்கள்' திரைப் படங்களின் தொடர்ச்சியாக ரவிச்சந்திரனுடன் இதிலும் ஆடிப் பாடியதைத் தவிர விசேஷமாக எதையும் குறிப்பிடத் தோன்றவில்லை.

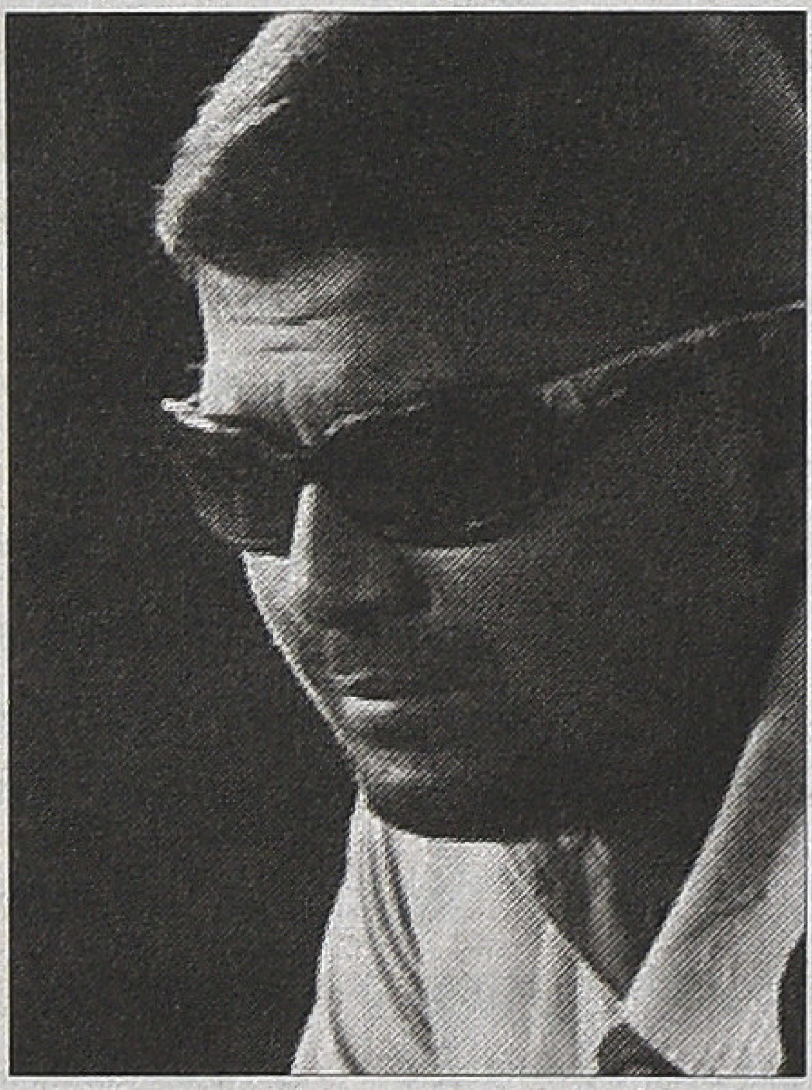
காஞ்சனாவின் அழகில் அமைதியின் நதி ஒளிந்திருந்தது. ஆடைக் குறைப்புகளால் அந்த மௌனக் குகையின் ரகசியத்தைக் கண்டுபிடித்து விடலாம் என்றே தமிழ்த் திரையுலகம் முயன்றதாகத் தெரிகின்றது. ஆனால், அது தரிசித் தது உண்மையான அவரல்ல. அமைதியான ஆறு ஏதோ ஒரு ரகசி யத்தை ஒளித்து வைத்திருக்கின்றது.

பல வெற்றிப் படங்களில் காஞ் சனா நடித்திருக்கின்றார். ஆனால், அந்த வெற்றி அவரால் வந்து சேர்ந்த தல்ல. எனினும், அந்த வெற்றிகளைக் கேடயமாக்கிக் கொண்டு திரையு லகில் போராடி அவர் முன்னுக்கு வந்திருக்க வேண்டும். சவாலான பாத்திரங்களில் அவர் நடித்துத் தன்னை நிரூபித்திருக்க வேண்டும். தமிழ்த் திரையுலகின் மூவேந்தர்கள், குட்டி ராஜாக்கள் எல்லோருடனும் ஜோடி சேர்ந்துங்கூட காஞ்சனாவால் 'பட்டத்து ராணி' ஆகக் கடைசி வரை முடியவில்லை. பந்தயத்தில் காலம் அவரை ஜெயித்துவிட்டது.

இழப்பு காஞ்சனாவுக்கா தமிழ் ரசிகர்களுக்கா என்பதைத்தான் தீர்க்க மாகச் சொல்ல முடியவில்லை. ■

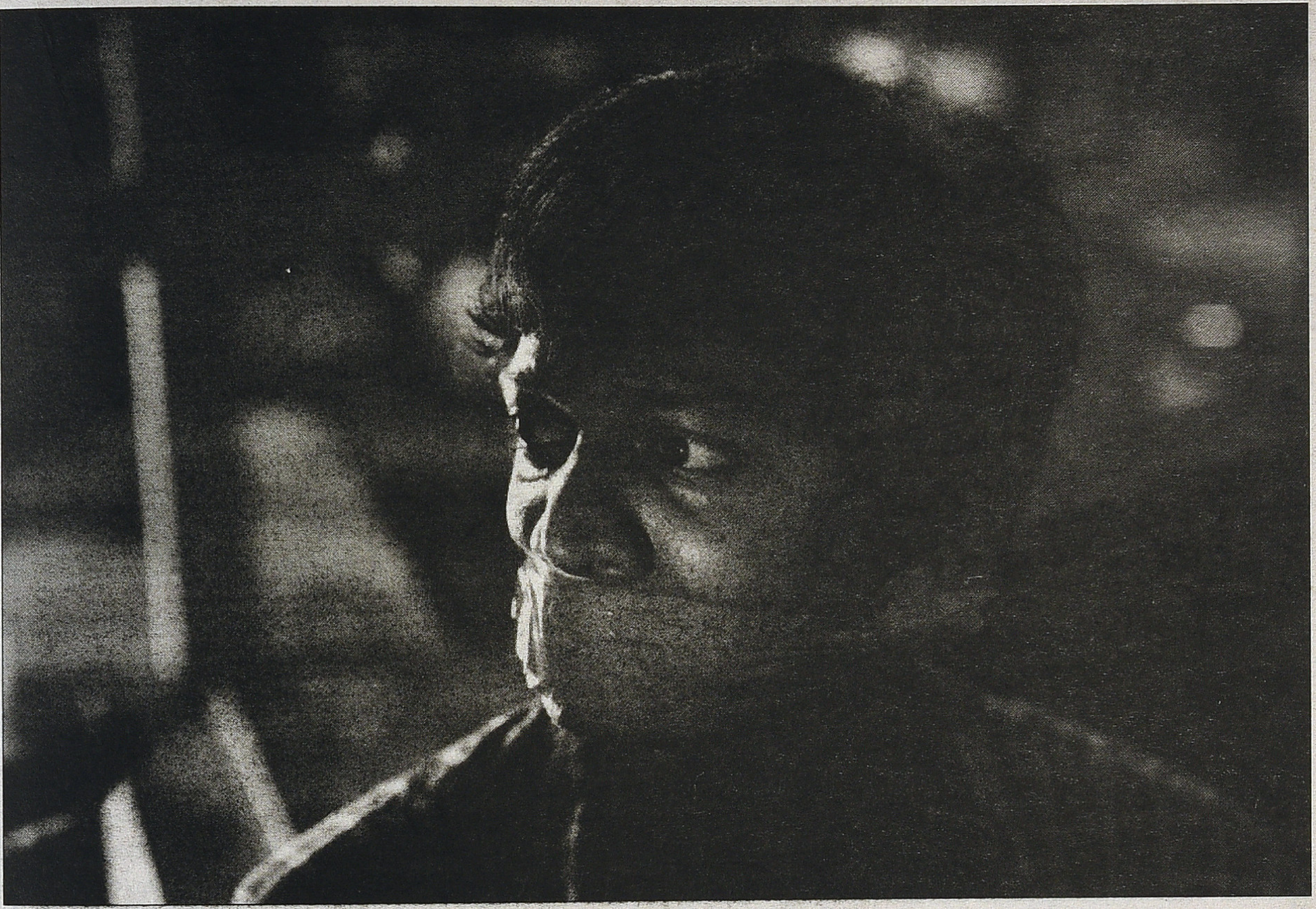
ஓநாயும் ஆட்டுக்குட்டியும் தவளைகளும்

■ ரோஸாவசந்த்



'ஓநாயும் ஆட்டுக்குட்டியும்' திரைப்படம் மக்களின் பெரும் வரவேற்பைப் பெற்று ஒரு ஹிட் படமாகவில்லையென்றாலும், கிட்டதட்ட கருத்துரைப்போர் அனைவரும் பாராட்டும் படமாக உள்ளது. சினிமா உலகை சார்ந்த பலர், இளம் இயக்குனர்கள், மூத்த இயக்குனர்கள், ஊடகங்கள், இணையத்தின் அமைச்சூர் எழுத்தாளர்கள், இலக்கியவாதிகள் அனைவரும் ஒருமித்த குரலில் இதைச் சிறந்த படம் என்கின்றனர். 'இங்கிலீஷ் படம் போல இருக்கு' என்று சிலர் கொச்சையாக சொல்கின்றனர்; அந்தக் கருத்தையே வேறு சிலர் அழகாக 'உலக்கத்தரமானது' என்கிறார்கள்; கமலஹாசன் தன் பாராட்டை உணர்த்தும் விதமாக மிஷ்கின் படத்தில் நடிக்க விருப்பம் தெரிவிக்கிறார். சேரன், 'இதை மிஷ்கின் காலகட்டம் என்று அழைக்க வேண்டும்' என்கிறார். படத்தின் இடைவேளையில் சிலரிடம் பேசிய போது இந்த பாராட்டுக்கள் ஒரு முன்னபிப்பிராயத்தை ஏற்படுத்தியிருந்ததை அறிய முடிந்தது. 'இப்படியெல்லாம் படம் எடுக்கறதே பெரிய விஷயம்' என்றார் ஒரு இளைஞர். நானும் இடைவேளை வரை படத்தைப் பற்றி நல்லெண்ணமே கொண்டிருந்தேன். ஆனால், முழு படமும் பார்த்து அடைந்த ஏமாற்றத்தில், இதற்கா இவ்வளவு பாராட்டுக்கள் என்று வியப்பும் விரக்தியும் ஒருங்கே அடைய நேர்ந்தது.

படத்தைப் பார்த்துவிட்டு வந்த உடனே ஃபேஸ்புக்கில் 'உலகத்தரமான ப்ளாஸ்டிக் குப்பை' என்று எழுதினேன். இப்போது படத்தை குப்பை என்று சொல்லமாட்டேன்; குப்பை என்று சொல்வது மதிப்பீடு சார்ந்த ஒரு கருத்து. படத்தில் ஏதோ இருக்கிறது, நம் மதிப்பீடு அதை குப்பை என்று குறிப்பதாக அர்த்தமாகிறது. இந்தப் படமோ காற்று மட்டும் அடைக்கப்பட்ட ராட்சத பலூன் போன்று, உள்ளே வெற்றாக, வெளியே பிரமாண்டமாக காட்சி அளிக்கிறது; பஞ்சராகி காற்று இறங்கிய பிறகு, மிஞ்சும் ப்ளாஸ்டிக்கை மட்டுமே நாம் குப்பைத்



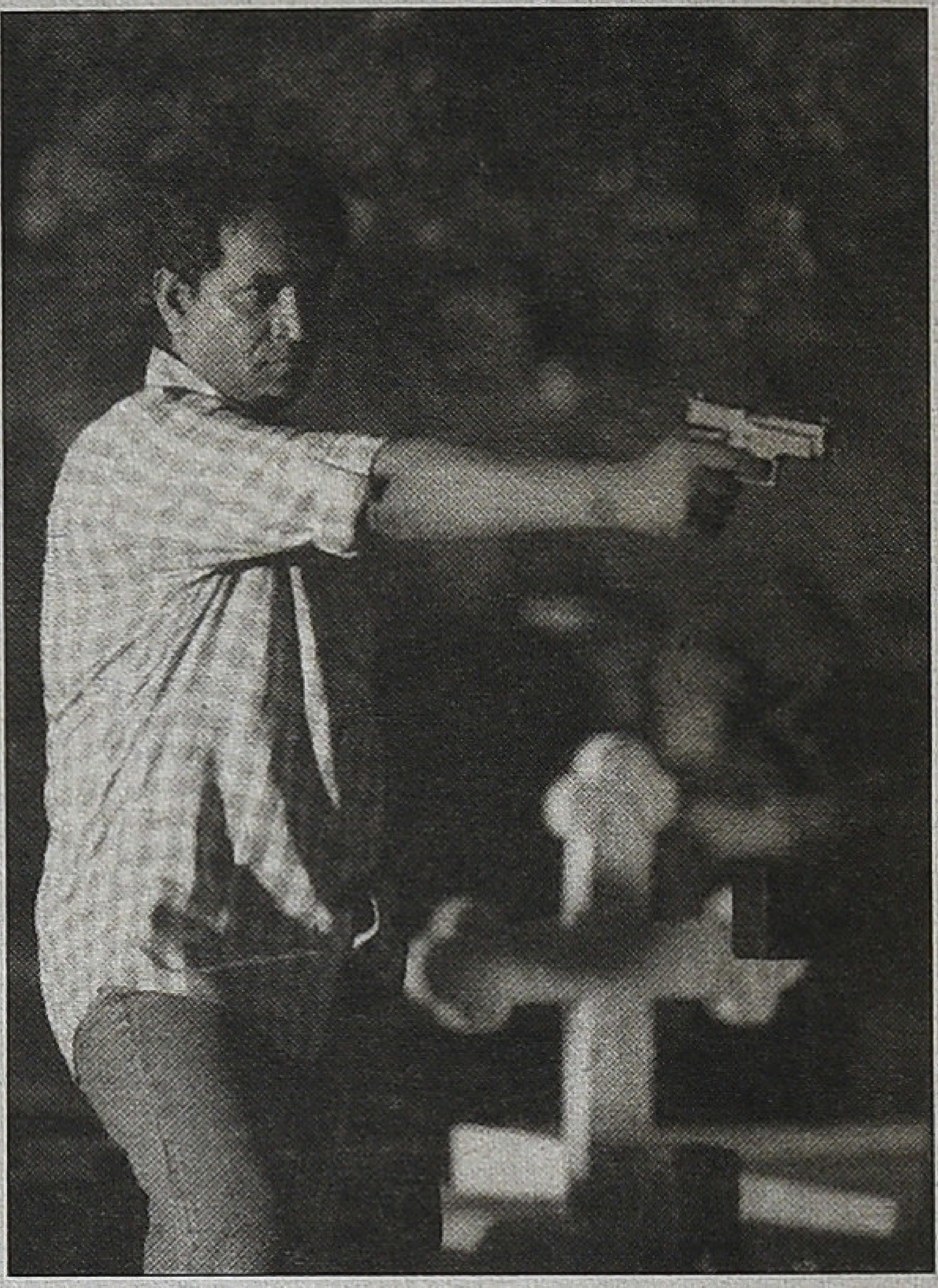
தொட்டியில் போடவேண்டியுள்ளது. படத்தில் என்ன பிரச்சனை என்பதை விட, படத்தில் என்னதான் இருக்கிறது என்பதுதான் கேள்வி. வித்தியாசமான காட்சியமைப்பு, தீவிரமாக பாவனை செய்யும் சில கதைத் தருணங்கள், உள்ளத்தை உலுக்கும் சிக்கலான இசை இவை மட்டும் ஒரு திரைப்படத்தை உருவாக்கிவிடாது.

இந்தத் திரைப்படம் ஓடுவதிலோ, படத்தை சார்ந்தவர்கள் பொருளாதாரரீதியில் பயன்பெறுவதிலோ எந்த வித பிரச்சனையும் இல்லை. தமிழ் வெகுஜன சினிமா கலாசாரத்தில் ஒரு படத்தை துய்ப்பதில் பல்வேறு விதமான சாத்தியக்கூறுகள் உள்ளன. வெறும் இசைக்காகவோ, குறிப்பிட்ட வசனங்களுக்காகவோ, நடனத்திற்காகவோ, சண்டைக்காகவோ, நகைச்சுவைக்காகவோ படம் பார்ப்பதுண்டு; 'இண்டர்வல் வரை பாக்கலாம்' என்பது போன்ற விநோதமான விமர்சன அபிப்பிராயங்களை சகஜமாகக் கேட்கலாம். அந்த வகையில் இந்தப் படத்தின் சில காட்சிகளை, இசையை யாரும் சிலாகிப்பதும் ரசிப்பதும் ஒரு பிரச்சனையே இல்லை. அதே நேரம் உள்ளடக்கமாக எதுவுமே இல்லாத ஒரு படத்தை, நம் சமூக யதார்த்தத்திற்கும் தமிழ் சினிமா பிரதிபலித்து வரும் யதார்த்தத்திற்கும் அன்னியமான ஒரு படத்தை, நம் காலத்தின் சிறந்த திரைப்படமாகக் கொண்டாடுவதை, இந்த தருணத்தில் எதிர்த்து பதிவு செய்வது அவசியமாகிறது.

படத்தின் தலைப்பில் உள்ள ஓநாயும் ஆட்டுக்குட்டியும் யார் யார் என்பதில் எந்த சந்தேகத்திற்கும் இடமில்லாமல், படம் பார்ப்பதற்கு முன்னர் மிஷ்கினே பலமுறை நேராகவும் திரைக்கதையிலும் தெளிவாக சொல்லியாகிவிட்டது; போதாதற்கு இறுதியில் பெயர் போடும்போதும் காட்டில் யார் யார் எந்த பாத்திரம் என்றும் நமக்கு உணர்த்துகிறார்கள். நமக்கு முன்னபிப்பிராயம் ஏற்படுத்தியபடி, இவர்களுக்குள்ளான முரண்பாடுதான் முக்கிய கதையோட்டமா என்றால், அப்படி ஒரு முரணியக்கம் படத்தில் நிகழவே இல்லை. ஓநாய்த்தனம் X ஆட்டுக்குட்டித்தனம் என்று குறிக்கப்படும் குணரீதியான முரண்பாடோ, அதைக் குறிக்கும் கதாபாத்திரங்களின் உணர்வுரீதியான மோதலோ, அல்லது ஒருவனுக்குள்ளேயே இருக்கும் ஓநாய்த்தனம் ஆட்டுக்குட்டித்தனம் என்ற உளரீதியான மோதலோ பார்வையாளனை பாதிக்கும் வகையில் எங்கும் காட்சியாகவில்லை; ஆட்டுக்குட்டியாகக் குறிக்கப்படும் சந்துருவும், ஓநாயாக குறிக்கப்படும் வுல்ஃப்பும் கிட்டதட்ட படம் முழுக்க சேர்ந்து இருந்தும், அவர்களுக்குள்ளே இப்படிப்பட்ட ஒரு முரணியக்கம் படத்தின் சிறுபகுதி கதையாகக்கூட இல்லை. இளையராஜா இசையமைத்து, படம் வருவதற்கு முன்பே வெளியிடப்பட்டுவிட்ட தீம் இசை மட்டும், அவ்வாறான ஒரு முரணியக்கத்தை குறிப்பதான உணர்வைத் தந்தாலும், கதையும் காட்சிகளும் அதற்கு ஒத்துழைப்பை நல்காமல், நம் இசைப் பயணத்தையும் வெறுமையாக்குகிறது.

படத்தில் மூன்று இடங்கள் ஆட்டுக்குட்டியான சந்துருவிடம் இருக்கும் ஓநாய்த்தனமாக காட்சியாக்கப்பட்டுள்ளது. எல்லோருக்கும் கதையின் போக்கில் அது புரியுமா என்பது சந்தேகமாயினும், மிஷ்கின் ஏற்கனவே அளித்த இளையராஜாவின் இசைத்துண்டுகளைக் கேட்டுப் பழக்கமானவர்கள், நுட்பமாகக் கவனித்தால் இதை அறிய முடியும். Growl என்ற தலைப்பில் உள்ள அந்த இசைத்துண்டு சந்துரு இவ்வாறு குணம் மாறும் இடங்களில் இசைக்கப்படுகிறது. சந்துரு ஒரு கட்டத்தில் வுல்ஃபைக் கல்லால் தாக்குகிறான்; இன்னொரு கட்டத்தில் குழந்தை மீது கத்தி வைத்தும், பாதளச் சாக்கடையில் தள்ளப் போவதாகவும் மிரட்டி, வுல்ஃபைக் கொஞ்ச நேரத்திற்குப் பணிய வைக்கிறான். இது அவன் இயல்புக்கு மாறானது என்றாலும், அவனுள் இருக்கும் ஓநாய்த்தன்மையாக இதை நிச்சயம் எடுக்க முடியாது. தன்னைக் கடத்திச் செல்லும் கொலைகாரனுக்கான எதிர்வினையாகவும், அவனுள் ஏற்கனவே இருக்கும் சாகசதன்மையின் இன்னொரு பகுதியாகவும்தான் பார்க்கமுடியும். கல்லறை தோட்டத்தினுள் நுழையும்போது தம்பாவின் ஆள் ஒளிந்திருப்பதை சந்துரு பார்த்துவிடுகிறான்; ஆனால் அதைச் சொல்வதில்லை. இதுவும் அவனிடம் உள்ள ஓநாய்த்தன்மையைக் குறிக்கும் காட்சிதான் என்பதை, அதே 'Growl' பின்னணியில் இசைப்பதை வைத்துப் புரிந்துகொள்ள முடியும். க்ளைமாக்ஸ் காட்சியில் இதற்காக 'அந்த அக்காவை கொன்னது நாந்தான்' என்று அழுவான். ஆனால், துரதிர்ஷ்டவசமாக இது கதையுடன் ஒத்துப்போவதில்லை. அப்போதுதான் தம்பாவின் ஆட்களிடமிருந்து தப்பித்து வந்திருக்கிறார்கள். தம்பாவின் ஆட்களைத் தாக்கி வுல்ஃப் தப்பிப்பதில் சந்துருவும் ஒத்துழைக்கிறான்; எதிராக எதுவும் செய்வதில்லை. மேலும், வேண்டுமென்றே தப்பான சிமெட்டெரியில் எல்லோரும் இருப்பதாக பொய்தகவலை சிறிது நேரத்திற்கு முன்னால்தான் சொல்லியிருப்பான். பொய்தகவலை நம்பி போய் தேடிவிட்டு, சரியான இடத்திற்கு தம்பாவின் ஆள் வந்தவுடன், சந்துரு ஓநாய்த்தனம் கொள்வதை விளக்க இடைக் கதையில் எதுவும் நிகழவில்லை. இப்போது சந்துருவிற்கும் அந்தாளிடம் இருந்து உயிராபத்து இருக்கிறது. ஆகையால், இங்கே சந்துரு ஓநாய்த்தன்மை கொள்வதாக காண்பிப்பது கதைரீதியாக அபத்தம். தர்க்கத்திற்கும் காரண காரியங்களுக்கும் அகப்படாமல் நம்முள் ஓநாய்த்தனம் வெளிப்படும் என்பதை சொல்ல விரும்பியிருந்தால், ஒரு அம்புலிமாமா கதா தர்க்கத்துடனான கதையில் ஒரு லாஜிக்கல் பிழையாக அதைச் செய்ய முடியாது.

வுல்ஃபோ படம் தொடங்குவதற்கு முன்பே, ஏற்கனவே ஒரு ஆட்டுக்குட்டியாக மாறித்தான் இருக்கிறான்; அப்படித்தான் அந்த மெழுகுவர்த்திகளுக்கு இடையேயான ஃப்ளாஷ்பேக் கதை சொல்கிறது. அந்தக் குடும்பத்தில் ஒருவனாக ஆன போதே அவன் ஓநாய் அல்ல. கதையின் முதல் ஆட்டுக்குட்டியான தங்கள் மகனின் பெயராலேயே 'எட்வர்ட்' என்றுதான் அந்த அம்மா - அப்பா ஆடுகள், குழந்தை ஆட்டுக்குட்டி, எல்லோரும் மிஷ்கினை அழைக்கின்றனர். ஆனால், அந்த அம்மாவை கோவில் வாசலில் காட்டும் வரை, மிஷ்கினின் கதாபாத்திரம், இந்தக் கதை யதார்த்தத்திற்கு சம்பந்தமில்லாமல், பார்வையாளர்களுக்காக இயல்பில் ஓநாயாகவே சித்தரிக்கப்படுகிறது. அந்தக் கண் தெரியாத ஆட்டுக்குட்டியைக் கொன்றபோதே, தனக்குள்ளான ஆட்டுக்குட்டியைக் கண்டு கொண்டுவிடுகிறான். தனக்குள்ளான ஆட்டுக்குட்டியை தரிசிக்கும் அதைவிட தீவிரமான தருணம், படத்தில் காட்டப்படும் கதையில் நிகழவே இல்லை. நிச்சயமாக வுல்ஃப் சந்துருவுடனான முரணான உறவில் ஆட்டுக்குட்டித் தன்மையை அடையவில்லை. பின் என்ன ஓநாய் ஆட்டுக்குட்டி பிரச்சனை? வுல்ஃபை ஓநாய் என்று நினைத்து, வுல்ஃபினுள் மென்மையான ஆட்டுக்குட்டியும் இருப்பதை நாமும் சந்துருவும் அறிவதுதான் கதை என்றால், இதை நேரடியாக இன்னும் சிறப்பாகச் சொல்லும் நூற்றுக்கணக்கான படங்கள் எடுக்கப்பட்டுள்ளதை மறக்கலாகாது.



படத்தின் லாஜிக்கல் பிரச்சனைகளாக சிலவற்றை சிலர் கூறுகின்றனர்; அதற்கெதிராக மற்ற மசாலா படங்களில் இவ்வாறெல்லாம் கேட்கிறீர்களா என்ற நியாயமான கேள்வியை சிலர் எழுப்புகின்றனர்; வேறு சிலர் இது யதார்த்தத்தை மீறிய படம், இதில் தர்க்கம் செல்லுபடியாகாது என்று தர்க்கிக்கின்றனர். பொதுவாகவே கதையில் இருக்கும் தர்க்கத்தையும் தர்க்க பிழையையும் பேசுவதில் பல குழப்பங்கள் இருப்பதை அறிய முடிகிறது.

யதார்த்தவாதக் கதையானாலும், யதார்த்தம் என்று நாம் வரையறுக்கும் ஒன்றை மீறீய கதையானாலும், கதை தனக்குள் ஒரு தர்க்கத்தை பின்னிக் கொள்கிறது. குதிரை பறக்கும் கதையிலும், கதைக்குள் தர்க்கரீதியாக சாத்தியமாகாதது ஒன்று இருக்கும். புராணக்கதைகளின் போர்களிலும் தர்க்கரீதியான கேள்விகளுக்கு இடமுண்டு. ஆனால், அது கதைக்குள் கட்டமைக்கப்படும் தர்க்கத்தை ஒட்டி இருக்குமே தவிர நாம் யதார்த்தமாக அடையாளம் காணுவதை ஒட்டி இருக்காது.

இந்த திரைக்கதையில் சிலர் கேட்பதுபோல, அப்படி ஒரு ஆபரேஷன் பண்ண முடியுமா? ஆபரேஷன் ஆனவன் ஆக்ஷன் செய்ய முடியுமா? மெழுகுவர்த்தி அணையாமல் இருக்குமா? அனுபவம் இல்லாத சந்துருவால் ரயிலில் இருந்து குதிக்க முடியுமா? என்ற கேள்விகள் முக்கியமானவை அல்ல என்று நினைக்கிறேன். அவ்வளவு கவனமாகத் திட்டமிடும் வுல்ஃப், சந்துரு வின் துப்பாக்கியை ஏன் வாங்கிக் கொள்ளவில்லை என்பது போன்ற கேள்விகளைக்கூட நான்

கேட்க விழையவில்லை. யதார்த் தத்தைக் கூர்மையாகப் படம் பிடிப் பதாக பாவனை செய்யும் திரைக் கதையில் பிழைகள் குறித்த தீவிர கவனம் தேவைதான்; ஆனால், கதை கட்டமைக்கும் தர்க்கத்தை உடைக் காதவரை, நாம் கண்டுபிடிக்கும் இத்தகைய லாஜிக்கல் பிரச்சனைகள் ஒரு கதாமுரண்பாடு இல்லை. சென்னையின் இரவில் இயக்குனர் காட்டும் கதையின் பாத்திரங்கள் தவிர வேறு யாரும் குறுக்கிடவில்லையே, சாலைகள் யாருமே இல்லாமல் வெறிச்சோடிக் கிடக்கிறதே என்றும் நான் கேட்கவில்லை; இவை கதை உலகினுள் கட்டமைக்கப்படும் தர்க்க ஒழுங்கில் இருக்கும் பிழைகள் அல்ல; கதையின் உள் உலகை, நமக்கு பழக்கப்பட்டதை முன்வைத்து, நாம் அடையாளம் காணுவதால் வரும் கேள்விகள் இவை. 'பட்டியல்' என்ற படத்தில் அத்தனை குற்ற சம்பவங்கள் நடக்கும்போது போலீஸின் குறுக் கீடே இல்லாததை ஒரு தர்க்க பிழை யாக நண்பர் சொன்னார். அந்த கதைக்கு போலீஸ் தேவையில்லை என்பதுதான் அதற்கான பதில். இன்னொரு புறத்தில் 'கில்லி' படத் தில் லைட்ஹவுசின் மேலிருந்து குதித்து த்ரிஷாவும் விஜய்யும் சாதார ணமாக எழுந்து போவதிலும், விமானத்தினுள் உட்கார்ந்துவிட்ட த்ரிஷா கபடி மைதானத்தில் பின் தோன்றுவதிலும் எனக்கு எந்த பிரச்சனையும் கிடையாது; மற்ற வெகுஜன படங்களுக்குத் தரும் சலுகையை 'உலகத்தரம்' என்று பலர் பம்மாத்து செய்வதாலேயே 'ஓநாயும் ஆட்டுக்குட்டியும்' படத்திற்கு நாம் தர மறுக்க வேண்டியதில்லை.

ஆனால், கதையாடல் தனக்குள் புனைந்துகொள்ளும் தர்க்கத்தில் உள்ள ஓட்டை மிக மிக முக்கியமான பிரச்சனை. 'ஓநாயும் ஆட்டுக்குட்டியும்' படத்தின் மிச்ச முக்கால்வாசி கதைக்கு அடித்தளமாக இருப்பது மிஷ்கின் ஸ்ரீயை ரயிலில் கடத்தி தன்னுடன் கொண்டு போகும் சம்பவம்; ஏன் அந்தக் கடத்தலை மேற்கொள்கிறான் என்பதற்கு கதையின் தர்க்கத்தில் எந்த உருப்படியான விடையும் இல்லை; கதை பொய்யாக நடிக்கும் தத்துவ தளத்திலும் இதற்கு எந்த பதிலும் இல்லை. போலீஸ் வகுத்து கொடுத்த திட்டப்படி அந்த பையன் ஓநாயை சந்திக்கப் போகவில்லை; எந்த சந்தேகமும் இல்லாமல், அந்த பையனை வரவழைத்து, துப்பாக்கி காட்டி மிரட்டி, தன் உயிரை காப் பாற்றியனை பலவந்தமாக கடத்திக் கொண்டு போகிறான் வுல்ஃப். எதற்காகத்தான் அந்தப் பையனைக் கடத்துகிறான்? கதைப்படி அதற்கான தேவை என்ன? வுல்ஃபிற்கு கிடைத்த பயன்தான் என்ன? நல்லவனாக மாறிவிட்ட வுல்ஃப் இந்தக் கடத்தலை செய்வதன் அறமும்தான் என்ன?

கதைப்படி வுல்ஃபின் நோக்கம் யாருக்கும் எந்த சந்தேகமும் வரா மல், கண்காணிப்பிற்கு ஆளா காமல் அந்த அம்மா - அப்பா ஆடுகளையும் குழந்தை ஆட்டுக் குட்டியையும் அந்த 'ஹிந்திக்கார பார்ட்டி'யிடம் சேர்ப்பது; சேர்ந்து தானும் தப்பிப்பது; இடையில் கல்லறையில் ஒரு மெழுகுவர்த்தி பிரார்த்தனை. வுல்ஃப் ஆபரேஷன் நடந்து எட்டு நாளோ என்னவோ ஓய்வில் இருக்க வேண்டியவன் என்ற விஷயம் தம்பாவிற்கும் போலீசிற்கும் தெரியும். அவன் அந்த ஓய்வு நாட் கள் முடியும் முன்பு வெளியே வர மாட்டான் என்ற நம்பிக்கையில் தீவிரமாக கண்காணித்துக் கொண்டு இருக்கமாட்டார்கள். இடையில் ஆறாவது நாளே யாருக்கும் தெரியாமல் வுல்ஃப் தனது மேற்படி கடமையை முடிப்பது எளிதானது. ஆனால், அவனோ சந்துருவை கடத்துவதன் மூலம், ஒட்டுமொத்த போலீசின் கவனத்தையும் தன் பக்கம் திருப்பி, இரவுகளில் தான் இருக்கும் இடங்களை ஊகிக்க விட்டு, தானிருக்கும் சுற்று வட் டாரத்தில் தேடவிட்டு, மாட்டிக் கொள்ளும் ரிஸ்க்கை காரணமே இன்றி எடுக்கிறான்; அது மட்டு மின்றி, தனக்கு உதவிய சந்து ருவையும் அந்த ஆபத்தின் உள்ளே கொண்டு வருகிறான். போலீஸ் அவன் பின்னால் வருகிறது என்று நன்கு அறிந்து, தன்னைக் கொல்ல போலீஸ் சந்துருவின் உயிரை பணையம் வைக்கத் தயங்காது என்றும் அறிந்த வுல்ஃப், அவனைக் கடத்துகிறான்.

கடத்தப்பட்ட பின், வுல்ஃப் சொல்லி சந்துரு இரண்டு காரியங் கள் செய்கிறான். முதலாவது அந்த அம்மாவிற்கு பிச்சை போடப் போவது; தம்பாவின் ஆட்கள் அந்த அம்மாவைக் கண்காணிக்கிறார்கள் என்று தெரிந்து சந்துருவை அனுப்பு கிறான். அவர்களும் வெளிவந்து சந்துருவின் கழுத்தில் கத்தி வைக்கின் றனர். பின்னாலிருந்து வுல்ஃப் தாக்குவானா என்றால், நேராக அந்த அம்மாவிடம் போய் 'வாங்க போகலாம்' என்கிறான். சந்துருவின் கழுத்தில் கத்தி வைத்திருப்பவன் நல்ல மனது பண்ணி சந்துருவை ஒன்றும் செய்யாமல், வுல்ஃபை தாக்க வருகி றான்; அடிவாங்கி விழுகிறான். ஆக இந்தப் பிச்சை போடும் பத்து பைசா பெறாத காரியத்திற்காக சந்து ருவைக் கடத்தியிருக்க மாட்டான் என்று நாம் நம்பலாம்.

இரண்டாவது, 'நான் வுல்ஃபை சுட்டுட்டேன் ஸார்' என்று சிபிசிஐடி

அதிகாரி லாலுக்கு சந்துரு போன் செய்து சொல்கிறான். அந்த அப்பாவி அதிகாரியும் சந்துரு சொன்னதை சந்தேகிக்காமல், இடையில் ஃபோன் செய்து விசாரிக்காமல், மொத்த போலீஸ் படையையும் அங்கே கொண்டு வந்து நிறுத்துகிறார்.

வுல்ஃப் எந்த விதமான நாடகத்தையும் நடத்தும் திறமைசாலி என்று போலிஸுக்கு தெரியும்; அதை வசனமாகவும் சொல்கிறார்கள்; அப்போதுதான் எல்லோர் கண்ணிலும் மண்ணைத் தூவிவிட்டு மின்சார ரயிலில் தப்பித்திருக்கிறான். லாலும் கூட புத்திசாலி; மற்றவர்களைப் போல அல்லாமல், அவன் பீச் ஷ்டேஷன் போகமாட்டான், இடையில் தப்பிப்பான் என்று யூகிக்ககூடியவர். ஆனால், இந்த இடத்தில் மட்டும், இது வுல்ஃபின் திட்டமாக இருக்குமோ என்று சந்தேகிக்க மறுக்கிறார். வுல்ஃப் ஒரு இடத்தில் ஒளிந்திருக்கிறான் என்ற தகவல் வந்தால் மொத்த போலீஸ் படையும் அங்கே செல்வது நியாயம்; கல்லறை தோட்டத்தில் உயிருடனிருக்கும் வுல்ஃபை, எதிர்கொண்டு சண்டை போடுமளவிற்கான தைரியசாலி, செத்துப்போன வுல்ஃபை சந்திக்க மட்டும் தனியே வராமல் ஒட்டுமொத்த போலீஸ்படையையே கொண்டு செல்கிறாராம். இவ்வாறாக போலிஸ் கவனத்தை திசை திருப்பி வுல்ஃப் அடுத்த வேலைகளை கவனிக்க செல்கிறானாம். இதில் இன்னொரு பிரச்சனை என்னவென்றால், வுல்ஃபிற்கு வேலை இன்னும் முடியவில்லை. பக்கத்திலேயே குழந்தையை பாரதியிடம் இருந்து பெற்றுக்கொள்ள வேண்டும்; மெழுகுவர்த்தி பிரார்த்தனை வேறு இருக்கிறது; பின்பு அந்த பார்கிங் லாட்டிற்கு போகவேணும். ஒருவேளை அந்த ஹிந்திக்கார பார்ட்டியுடன் தப்பிக்கும் கடைசி கட்டத்தில் இப்படி போலீசை திசை திருப்பும் ஒரு நாடகத்தை செய்தாலாவது அர்த்தம் உண்டு. இவ்வாறாக சப்பை மேட்டர் என்று கூட சொல்ல முடியாத ஒரு காரணத்திற்காக, தனக்கும் தன்னை காப்பாற்றியவனுக்கும் பெரிய ஆபத்தை ஏற்படுத்திக் கடத்துகிறான்.

இந்தக் கேள்விகள் பார்வையாளர்களுக்கு இருக்கத்தான் செய்யும்; ஆனால், கதையின் இந்த முக்கியமான பிரச்சனையை எப்படி பலர் எளிதாகக் கடந்து செல்கிறார்கள் என்பதுதான் சுவாரசியம். படத்தை ஒருமுறைக்கு மேல் பார்த்ததாக சொல்லி பாராட்டிய பலர் இந்த முக்கிய பிரச்சனையை கண்டு கொள்ளவேயில்லை; சிலர் போலீஸ் அவ்வாறு திட்டம் தீட்டியதாக தப்பான கதையை சொல்லிக் கொள்கிறார்கள். இன்னும் சிலர் பணயக் கைதியாக கொண்டு சென்றதாக உடான்ஸ் விடுகிறார்கள். என் இணையதளத்தில் இந்தக் கேள்வியை எழுப்பிய பிறகு வந்த பதில்கள் இன்னமும் சுவாரசியம். சந்துருவை போலீசிடம் இருந்து காப்பாற்றத்தான் அவ்வாறு கடத்தினான் என்கிறார்கள் சிலர்; ஒரு நண்பர், சந்துருவை அழைத்து சென்று, இறுதியில் அவன் கையால் குண்டுவாங்கி இறந்து, அதன் மூலம் அவனை போலீஸ் பிரச்சனையிலிருந்து காப்பாற்றி, அந்த ஆட்டுக் குடும்பத்தையும் நல்லவனான சந்துருவிடம் ஒப்படைப்பதுதான் வுல்ஃபின் நோக்கம் என்று அழகாக திரைக்கதை எழுதுகிறார். துரதிர்ஷ்டவசமாக கதையில் இரண்டு முறை வுல்ஃப், சந்துருவைக் கட்டிப் போட்டு விட்டு தன் போக்கில் போய்விடுவதுதான் இந்த திரைக் கதையுடன் ஒத்துவரமாட்டேன் என்கிறது. ஒரு சொதப்பல் திரைக் கதையை நியாயப்படுத்த, இந்த 'நல்ல சினிமா ரசிகர்கள்' இயக்குனரைவிட அதிக பிரயத்தனம் எடுத்துக்கொள்வது எனக்குப் புரியவே இல்லை.

தன் மருத்துவ தேவைக்காக அழைத்து சென்றான் என்று சொன்னாலாவது பொருள் உண்டு. அப்படி சற்று மேலான அபத்தமாக காரணம் சொல்லக்கூட வழியில்லாமல், வுல்ஃப் அந்தப் பையனை மருத்துவத்திற்குக்கூட பயன்படுத்துவதில்லை. பெரிய கல்லால் அடி வாங்கி, மிதிக்க மிதிக்க மயங்கிய பிறகும்கூட, ஆப்பரேஷன் ஆன உடம்பிற்கு எந்த சிகிச்சையும் அளிக்கப் படுவதில்லை. ஆகையால், கதையின் அடித்தளமே மாபெரும் தகராறு; அடித்தளமே இல்லை. அந்தரத்தில் சீட்டுமாளிகையாகக் கதை கட்டப் பட்டுள்ளது. படம் தத்துவரீதியாக பாவனை செய்துகொள்ளும் ஓநாய் X ஆட்டுக்குட்டி என்ற முரணுக்கும் சந்துரு பயன்படுத்தப்படவில்லை; கதையின் நோக்கமாக உள்ள காரியத்திற்கும் தேவையில்லை. மிஷ்கினை ஆபரேஷன் செய்த ஆரம்ப காட்சியோடு அந்த கதாபாத்திரத்திற்கு வேலை முடிந்து, பின் கதைக்கு சம்பந்தமில்லாமல் படம் முழுக்க சுற்றிக்கொண்டு இருக்கிறது.

கதையில் வேறு என்ன என்று பார்த்தால், அந்த அம்மா அப்பா ஆடுகளை, குழந்தை ஆட்டுக் குட்டியைக் காப்பாற்றுவது. மிஷ்கின் கண்ணிமைக்காமல் சொல்லும் அந்த கதையின் படி, இந்த எட்வர்ட் ஆட்டுக்குட்டி குறுக்கே வந்து மாட்டிக்கொண்டு இறந்து போகிறது; ஏவி செய்யப்பட்ட கொலை அல்ல; தெரியாமல் நடந்த கொலை. தம்பா கும்பலுக்கும் அந்த ஆட்டுக்

குடும்பத்திற்கும் எந்த பிரச்சனையும் இல்லை. பிரச்சனையே இந்த ஓநாய் மனம் திருந்தி அவர்களுடன் தங்குவதுதான். கதையிலேயே அந்த குடும்பத்தை பார்த்துகொள்ள பாரதி அக்கா, இரவில்கூட பாட்டுப்பாடிக் கொண்டிருக்கும் கண்தெரியாதவர்கள் சமூகமே இருக்கிறது. அவர்கள் வாழ்வதற்கு கண் தெரியாததைத் தவிர வேறு பிரச்சனை இருப்பதாக தெரியவில்லை. விபத்து போன்ற சம்பவத்தில் மகன் இறந்த பிறகான வாழ்க்கையில் இருக்கும் தீவிர பிரச்சனை இந்த ஓநாய்தான். இந்த ஓநாய்கூட இருப்பதால்தான், 'வேட்டைக்கு வா... வேட்டைக்கு வா...' என்று வற்புறுத்தும் தம்பா அந்தக் குடும்பத்திற்கும் பிரச்சனை தருகிறான். இந்நிலையில் போலிசில் சரணடைவதுதானே அவன் அந்தக் குடும்பத்திற்கு எந்த பிரச்சனையும் தராமல் முடிப்பதாக இருக்கும்? தம்பாவின் 'வேட்டைக்கு வா... வேட்டைக்கு வா...' நிர்பந்தத்தில் இருந்து தப்பிக்கும் வழியும் அது. பதினாலு கொலைக்குற்றங்களை செய்தவன், மனம் திருந்திய உடன் நார்மலாக செய்வதும் போலிசில் சரணடைவதுதானே.

பிரச்சனையுடன் எந்த சம்பந்தமும் இல்லாமல் ஒரு ஆட்டுக் குட்டியை ஏற்கனவே கொன்றது போக, தேவையில்லாத அலைக் கழிப்பில் அந்த ஆட்டுக்குட்டி ஃபேமிலியில் ஒவ்வொருவராக பலி கொடுத்ததிலும், குழந்தையையும் சாவுக்கு அருகிலான டிராமாவிற்குக் கொண்டுபோனதிலும் எந்த நியாயமும் இல்லை. ஒருவேளை இவ்வாறு புத்தியில்லாமல் தன்கூட இருப்பவர்களை பாதிப்புக்கு உள்ளாக்குவதுதான் ஓநாயின் தன்மை என்று இயக்குனர் சொல்ல விரும்பினாரோ என்னவோ!

பார்வையாளர்களுக்கு அந்த 'காப்பாற்றுதலை' காரணப்படுத்துவதற்காக, வுல்ஃப் தம்பாவை தாக்கி மூத்திரப்பை சுமக்க வைப்பதாகவும், அதனால் அவன் வுல்ஃப் மட்டுமின்றி அந்த குடும்பத்தையே அழிக்க நினைப்பதாகவும் கதை புனையப் படுகிறது. படத்தின் மற்ற பிரச்சனைகள் அளவுக்கு இது தர்க்க சொதப்பல் இல்லாமல் ஒத்து வரும் ஒரு காரணம்தான்; ஆனால், இது முன்கதையின் மூலம் ஏற்பட்ட இந்த குடும்பத்துக்குப் பின்னால் தீவிரமாக ஏதோ ஒரு கதை இருக்கிறது என்பதான எதிர்பார்ப்பை ஒன்றுமில்லாமலாக்குகிறது.

சந்துருவும் கதையில் இல்லாமல், மிஷ்கினும் சரணடைந்துவிட்டால் என்னய்யா படம் இருக்கிறது என்பது நியாயமான கேள்வி. இந்த மாதிரி பிரச்சனைகள் இன்றி, அந்தக் குடும்பத்தையும் சந்துருவையும் வாசிப்பில் விலக்க முடியாதபடி கதையோடு பிணைப்பதுதான் நல்ல திரைக்கதையாக இருக்க முடியும்; குறைந்த பட்சம் ஒரு கதையாகவே தகுதி பெறமுடியும். இந்தப் படத்தின் கதையாடல் கதையே இல்லாமல் செத்துக் கிடக்கிறது என்பதுதான் மேலே உள்ள வாதம்.

மீண்டும் ஓநாய் ஆட்டுக்குட்டி பிரச்சனைக்கு வருவோம். வுல்ஃப் என்ற பட்டப்பெயர் கொண்ட மனிதன், ஃப்ளாஷ்பேக் கதையின் படி, படம் தொடங்கும் முன்னரே நல்லவனாக மாறிவிட்டான். ஆனால், பார்வையாளர்களுக்காக ஓநாய்த் தனமாகக் காட்டப்படுகிறான். தன் உயிரைக் காப்பாற்றியவனின் உயிரைப் பற்றிக் கவலைப்படாமல் கடத்துகிறான்; யாரோ ஒரு தம்பதிகளை துன்புறுத்தி காரில் தப்பிக்கிறான்; 'அவன் துப்பாக்கி வச்சிருக்கான்' என்றாலே பயப்படும் ஒரு வயோதிக போலிஸ்காரரை தேவையின்றிக் காலில் சுடுகிறான். கோவில் வாசலில் அந்த அம்மாவிற்கு பிச்சை போட சந்துருவை அனுப்புவதே தம்பாவின் ஆட்கள் கண்காணித்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள் என்றுதான்; இவ்வாறு தனக்கு உதவிய ஆட்டுக்குட்டியை பலிகடாவாக்குகிறான்.

தம்பாவின் ஆட்கள் ஊரெல்லாம் துப்பாக்கியுடன் தேடிக்கொண்டிருக்க, இந்த அம்மாவைப் பார்க்க இந்த இடத்திற்குதான் வுல்ஃப் வருவான் என்று தெரிந்தும், இங்கு மட்டும் இரண்டு சொத்தையான ஆட்கள் கத்தியுடன் கண்காணிக்கிறார்கள். சந்துருவின் கழுத்தில் ஒருவன் கத்தி வைத்திருக்கும்போது, தன் உயிரைக் காப்பாற்றியவனைப் பற்றி கவலையே படாமல் வுல்ஃப் அந்த அம்மாவிடம் பேசப்போகிறான். இந்த இடத்தில் தம்பாவின் அடியாட்கள் மனதிலும் ஒரு ஆட்டுக்குட்டி இருக்கிறதாக எடுத்துக்கொள்ள வேண்டுமோ என்னவோ! அந்த ஆளே அனாவசியமாக ஒரு ஆட்டுக் குட்டியை கொலை செய்யவேண்டாம் என்று முடிவெடுத்து சந்துருவின் கழுத்தைக் கீறவில்லை. இவ்வாறாக பின்கதைக்கு முரணாகக் கொடிய ஓநாயாக மிஷ்கின் காதாபாத்திரத்தை படத்தின் தொடக்கத்தில் சித்தரித்துவிட்டு, எந்த தர்க்கமும் கதைத்திருப்பமும் இல்லாமல் திடீரென்று அவன் நல்லவனாக சித்தரிக்கப்படுகிறான்.

கடவுள் போல இருக்கும் அந்த அம்மாவும் சந்துருவைக் கடத்திக் கொண்டு செல்வதையும், காலில் சுடப்பட்ட போலிஸ்காரரை கொடூரமாக நடத்தியே கூட்டிச்செல்வதையும் அனுமதிக்கிறார். வலி வேதனையில் அவரது முனகல்கள் அந்த அம்மாவிற்கு கேட்டிருக்கும்தானே. 'எட்வர்ட் தண்ணி குடுப்பா' என்பவர் அந்த போலிஸ்காரரை, 'ஆஸ்பத்திரிக்கு கூட்டிட்டு போப்பா' என்று சொல்வதில்லை. காதருகில் கொடுமைகள் நடக்கும்போது கேளாவிருந்து, சொந்த பிரச்சனைக்கு சம்பந்தமே இல்லாத அப்பாவிகளை, தனது சுயநலத்திற்காகக் கொடுமை படுத்துவதை அனுமதிப்பவர் எப்படி

முன்னணிப் பதிப்பகங்களின் அனைத்துப் புத்தகங்களையும் வாங்க...

அகநாழிகை

390, அண்ணா சாலை, KTS வளாகம்,
சைதாப்பேட்டை, சென்னை - 600 015.
தொலைபேசி : 044 - 4318 9989
அலைபேசி : 99945 41010
மின்னஞ்சல் : aganazhigai@gmail.com
இணையம் : www.aganazhigai.com

இணைய விற்பனை :
www.aganazhigaibookstore.com

அகநாழிகை
இலக்கிய இதழ்
ஆசிரியர் : பொன்.வாசுதேவன்

தன் மகனைக் கொன்றவனை மன்னிக்கும் கடவுள்தன்மை கொண்டவராக இருக்க முடியும்?

மேலும், இந்த வுல்ஃப் ஆதியிலாவது ஒரு ஓநாயாக இருந்தானா? ஒரு கொடூரமானவனிடம் அடியாளாக வேலை பார்க்கும் பெய்டு கில்லர் அதுவரை நரிகளை மட்டுமேவா கொன்றுவந்திருக்க முடியும்? நரிகளை மட்டுமே கொல்லும் வேலையை விட்டுவிடுபவனுக்கு, பின்னால் அப்பாவிகளை துன்புறுத்துவதில் பிரச்சனை எதுவும் இல்லையே! அல்லது அந்த பார்கிங் லாட்டில்தான் தனது முழுமையான மனம் திரும்புதல் முடிவை எடுக்க இருந்தானா?

ஓநாய் எதற்காகக் குறுக்கே வந்த ஆட்டுக்குட்டியை, தெரியாமல் முதன்முறையாகக் கொன்றதற்காக வருந்த வேண்டும்? ஆட்டுக்குட்டியை தெரிந்தே கொல்வதை இயல்பாகக் கொண்டிருப்பதுதானே ஓநாய்த்தனம்! ஓநாய் தன் கடமையை தெரியாமல் செய்யும் முதன் முறையிலேயே தரிசனம் பெறுவதும் மனம் திரும்புவதும் என்னவிதமான கதை! ஒரு ஓநாய் தன் ஆட்டுக்குட்டித் தன்மையைக் கண்டுணர்வது என்பது எவ்வளவு தீவிரமான தருணமாக ஒரு கதையில் இருக்க வேண்டும்! ஒரு அச்சு பிச்சு ஃப்ளாஷ்பேக் கதையில், ஒட்டாத மிகை நடிப்பில் அவ்வளவு அபத்தமாக சொல்லப் படுவதற்கு ஏன் இத்தனை பேர்கள் பாராட்டுகிறார்கள்? கதையில் ஓநாயே இல்லையே!

தத்துவ பிரச்சனைகள், கதை சார்ந்த பிரச்சனைகளை விட்டு, ஒரு வெகுஜன திரில்லராக இது வெற்றி பெற்றிருக்கிறதா என்றால் அதுவும் இல்லை. திரில்லர் என்பது தொடர்ந்து கொலைகள் விழுவதோ, துப்பாக்கி வெடிப்பதோ அல்ல; தொடர்ந்து நம் எதிர்பார்ப்பைக் கிளப்புவதும், சீட் நுனியில் உட்கார்ந்திருக்கும் விறுவிறுப்பை கடைசி காட்சிவரை தக்கவைப்பதுமே ஆகும். படத்தில் நமக்கு இடைவேளை வரும் வரை ஏற்படுத்தப்பட்டிருக்கும் ஒரே எதிர்பார்ப்பு, கதையில் ஏதோ தீவிரமாக சந்துருவை கடத்தும் சம்பவத்திலும், அந்தக் குடும்பத்தின் பின்னணியிலும் இருக்கிறது என்பதுதான். எல்லா எதிர்பார்ப்புகளும் மிஷ்கின் சொல்லும் ப்ளாஷ்பேக் கதையில் புஸ்ஸென்று ஆனபின்பு, பாபா படத்தின் க்ளைமாக்ஸ் அளவிற்கு நம் எதிர்பார்ப்பு வந்துவிடுகிறது.

உண்மையிலேயே இது ஒரு சுவாரசியமான வெகுஜன திரில்லராக இருந்தால் அது தன்போக்கில் ஹிட்டாகியிருக்கும். மக்களின் ரசனையின்மையை திட்டவேண்டிய அவசியமே இருந்திருக்காது. வெகுமக்களைக் கவராத ஒரு படத்தை ஊடகங்கள், ஆர்வக்கோளாறு கொண்ட இணைய எழுத்தாளர்கள், பலூன் வண்ணத்தை பார்த்து மயங்கியவர்கள், உண்மையிலேயே படத்தின் ஒரே உன்னதமான இளையராஜாவின் இசை ரசிகர்கள் எல்லாம் சேர்ந்து ஏதோ ஒரு சென்சேஷன் அலையை உருவாக்கி, தாங்களும் அதில் மிதந்து படத்தை இந்த அளவிற்குக் கொண்டு வந்திருக்கிறார்கள்.

படத்தில் குறியீடுகள் பொங்கி வழிவதாக என்னவெல்லாமோ வியாக்யானம் சொல்கிறார்கள். முதலில் ஒன்றைத் தெரிந்துகொள்ள வேண்டும். சினிமா, நாவல், சிறுகதை போன்ற ஒரு கதையாடல் சார்ந்த கலையில் கதைதான் முதலில் முக்கியமானது. கதை தீவிர இலக்கியமாக மாறும் போதுதான் குறியீடு பற்றிப் பேசுவதில் அர்த்தம் உண்டு. கோபால்ஜி உபன்யாசம் மாதிரி, 'அப்படி பார்க்க கூடாது, இதெல்லாம் குறியீடு' என்பது உளறல். கதை என்பது நேர்கோட்டில் இல்லாமல் இருக்கலாம்; சிதறலாக துண்டு துண்டான உளறலாக இருக்கலாம்; கதை என்று நாம் கருதிக்கொண்டிருக்கும் எதுவும் இல்லாமல்கூட ஒரு கதை இருக்கலாம்; அதிலும் கதையாடலைத்தான் நாம் முக்கியப்படுத்த வேண்டுமே தவிர குறியீட்டை அல்ல. கதை எந்த பிரச்சனையும் இன்றி தன்னை நிறுவிய பிறகுதான், அதில் உள்ள குறியீடுகளை பற்றிப் பேசமுடியும். ஒருவேளை கதையல்ல, குறியீடுகள்தான் படம் என்றால், நம்மால் ஒரு கதாதர்க்கமாக சிந்திக்கவே முடியாமல், கதையை மனதில் உருவாக்கவே முடியாமல் படிமங்களாக மட்டும் காட்சிகள் நகர்ந்திருக்க வேண்டும். இரண்டு வருடங்கள் முன்னால் வந்த 'Tree of life' படம் இதற்கு ஒரு உதாரணம். மிகத் தெளிவாக ஒரு சாதாரண தட்டை யதார்த்த கதையை நேர்கோட்டில் சொல்லும் போது இந்தக் குறியீடு பேசுவது அபத்தம் மட்டுமல்ல, ஏமாற்று வேலை. மேலும், பலர் சொல்லும் குறியீடுகள் பொருந்துவதில்லை என்பதுடன், குறியீடுகளின் அர்த்தங்கள் ஒன்றுக்கு ஒன்று அபத்தமாக முரண்படுகிறது.

யோசிக்க யோசிக்க ஒரு கட்டுரையில் அடக்க இயலாதபடி முடிவே இல்லாமல் இந்தப் படத்தின் பிரச்சனைகள் வந்துகொண்டே இருக்கின்றன. இவ்வளவு சொதப்பலான கதையம்சம் கொண்ட படத்தை எதற்காக இத்தனை பேர் பாராட்டுகிறார்கள்? காமிக்ஸ் என்கிறார்கள்; விவிலியத்தில் இருந்து மேற்கோள் காட்டுகிறார்கள்; அதிகாரம் பற்றி

யது, சாதாரணன் அதிகாரத்துக்கு எதிராக எதிர்வினையாற்றுவது என்று என்னவெல்லாமோ சொல்கிறார்கள். இவர்கள் பொய்யாகப் பாராட்டவில்லை என்பதுதான் அதிக கிலியை உண்டு பண்ணுகிறது. தமிழ் சினிமாவில் முப்பத்தி ஐந்து வருடங்களாக தடம்பதித்துள்ள ஒரு மூத்த இயக்குனர், "I am happy that I have lived to watch this movie" என்று சொன்னதாக நண்பர் ஒருவர் சொன்னார். படத்தில் ஒரு மயக்கம் இருப்பது உண்மை என்றாலும், கருத்து சொல்லும் முன், கருத்தை தனக்குள் உருவாக்கும் போது யோசிக்க மாட்டார்களா? இத்தனை உலகப்படங்கள் பார்த்து வருபவர்களுக்கு எதுவுமேவா நெருடவில்லை. பாட்டு, காமெடி ட்ராக் போன்ற தமிழ் சினிமாவின் வழமைகள் இல்லாததும், மிஷ்கினின் அடையாளமான மஞ்சள் புடவை இல்லாததும் ஒரு படத்தை 'உலகத்தரம்' ஆனதாக்கி விடுமா? இந்த 'இல்லாதது' என்பது எப்படி ஒரு படத்தின் சிறப்பாக முடியும் என்பது புரியவில்லை. கதையோடு ஒட்டிய உணர்வுகளை மிகைப் படுத்தும் வழமையான தமிழ் சினிமா மிகைநடிப்பை விட, கதா பூர்வமாக ஒட்டாத உணர்வுகளை வித்தியாசமாக மிகைப்படுத்தும் இப் படக் காட்சிகள் ஏன் கொண்டாடப் படுகிறது? சமரசம் செய்யாமல் எடுத்திருக்கிறார், அதனால் பாராட்ட வேண்டும், குறை கண்டுபிடிக்கக் கூடாது என்கிறார்கள். சமரசம் செய்யாமல் எதை அளித்தாலும் நாம் ஏற்கவேண்டுமா? சமரசம் செய்யாமல் எடுத்ததாக நினைப்பதால், குறைகளைக் கண்டுகொள்ளாமல் நாம் சமரசத்துடன் பார்க்கமுடியுமா?

படத்தைப் பாராட்டுவதன், பாதுகாப்பதன் உளவியலை விட, மிஷ்கின் ஏன் இப்படி படத்தை எடுத்தார் என்பது பிடிபடவே இல்லை. படத்திற்காக உழைத்திருக்கிறார், இடர்களை எதிர்கொண்டிருக்கிறார், யோசித்திருக்கிறார்; இளையராஜாவைப் பிடித்து குறிப்பிட்ட கருப்பொருள்களைக் கொண்ட இசைத்துண்டுகள் உருவாக வழி செய்திருக்கிறார்; பேட்டிகளில் அழகாகப் பேசுகிறார். ஆனால், ஏனோ திரைக்கதையில் இவ்வளவு சொதப்பியிருக்கிறார். இதற்கு முன்பு தனது வேறு எந்தப் படத்திலும் இந்த அளவு சொதப்பியதாகத் தெரியவில்லை. ஆனால், இந்தப் படத்தை மிஷ்கினின் உச்ச சாதனையாக அனைவரும் கோஷ்டிகானமாகப் பாராட்டும் நிலையில், அவர் தன் உலகத்தரமான சொதப்பலை உணரவே போவதில்லை.

குறிப்பு: படம் பார்த்த அன்றே எழுதப்பட்ட இக்கட்டுரையின் மூலக்கச்சா வடிவத்தை ***rozavasanth.blogspot.com*** *என்ற என் இணைய தளத்தில் காணலாம். சில மறுபரிசீலனைகளையும் எதிர்வினைகளையும் கவனத்தில் கொண்டு இந்தக் கட்டுரையாக மாற்றப்பட்டிருக்கிறது.* ■

லயோலா கல்லூரி
காட்சித் தகவலியல் துறை & **காட்சிப் பிழை**

இணைந்து நடத்தும்

தமிழ் சினிமா 100

கருத்தரங்கம்

நாள்: டிசம்பர் 11, 12

காட்சிப்பிழை

28(பழைய எண்: 20), அசோக்நகர் பிரதான சாலை
கோடம்பாக்கம், சென்னை – 24.
மின்னஞ்சல் முகவரி: kaatchippizhai@gmail.com
தொலைபேசி எண்: 99445 83282, 99529 72557

பங்கேற்பாளர்கள்

தியடோர் பாஸ்கரன்
வெங்கடேஷ் சக்ரவர்த்தி
சுரேஷ்பால்
சுந்தர் காளி
ராஜன் குறை
பெருமாள்முருகன்
வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன்
பாவேந்தன்
இரா. ப்ரபாகர்
வேணுமணி
ஸ்டாலின் ராஜாங்கம்
சேரலாதன்
ஓவியர் பாபு
முகம்மது சஃபி
கவின்மலர்
மோனிகா மற்றும்
தமிழ்த் திரை படைப்பாளிகள்

என்றும் இனிக்கும் டி.ஏ. மதுரம்

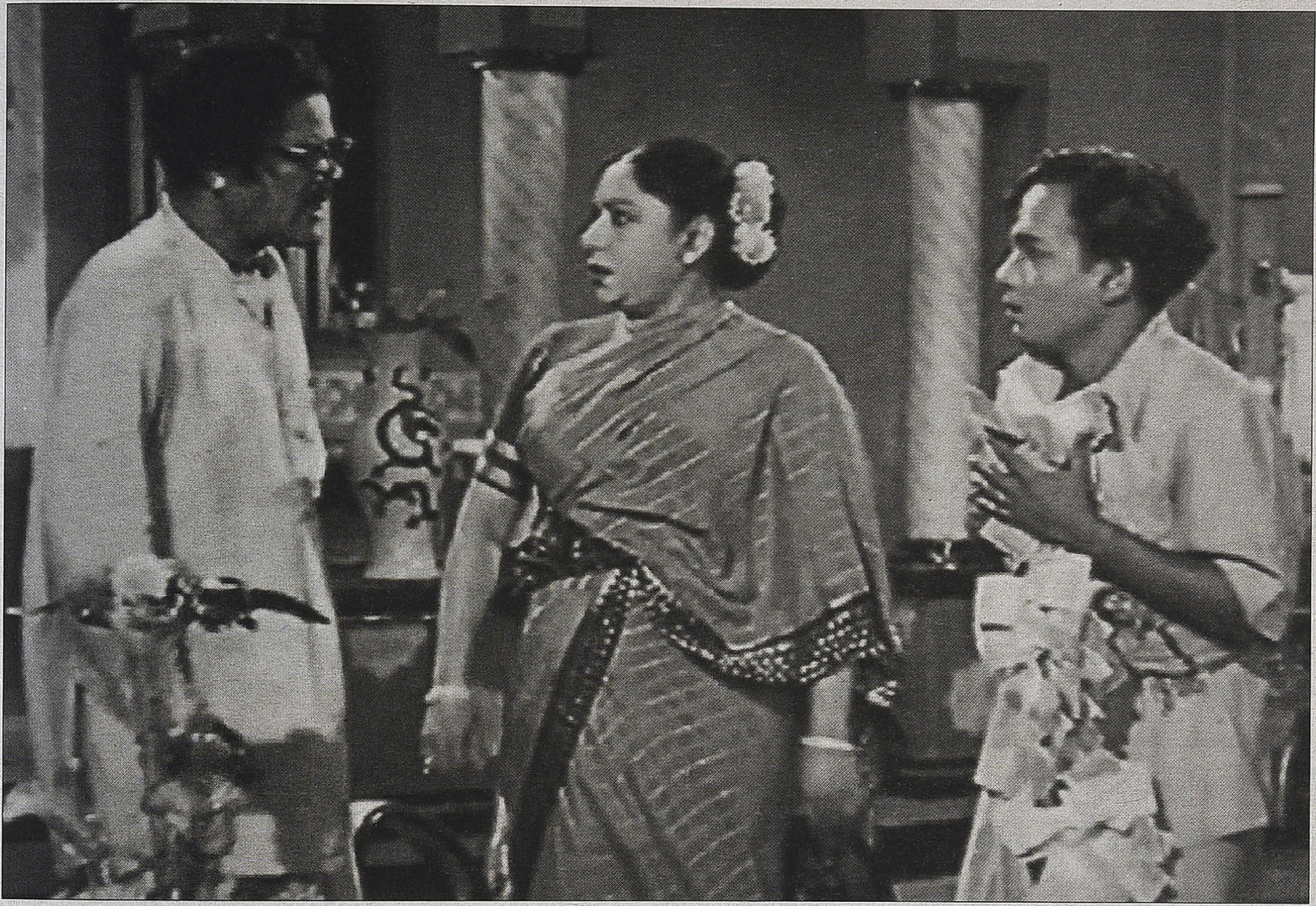
■ பா. ஜீவசுந்தரி

கதாநாயகிகள் பற்றி மட்டுமே எழுதி வந்த இந்தத் தொடரில் ஒரு நகைச் சுவை நடிகை பற்றியும் எழுதத் தோன்றி யது. நகைச்சுவை நடிகை என்றாலும் கதாநாயகிகளுக்குச் சற் றும் குறைந்தவரல்ல டி.ஏ. மதுரம்.

நகைச்சுவை நடிகையாக அறியப் பட்ட டி.ஏ. மதுரம் சென்ற நூற் றாண்டின் தொடக்க ஆண்டுக ளில் (1918) பிறந்தவர். தாய், தம்பி, தங்கைகள் என்று ஒரு பெரிய குடும்பத்தைத் தாங்க வேண்டிய பொறுப்பு மூத்த பெண்ணான மதுரத்துக்கு... நாடக நடிகையாகத் தன் வாழ்க்கையைத் துவங்கியவருக்கு 1935இல் 'ரத்னாவளி' படத்தின் மூலம் 17 வயதில் திரையுலகப் பிரவேசம் அமைந்தது. டி.ஆர்.ஏ. மதுரம் என்றே அப்போது அவர் அறியப்பட்டார். அந்தப் படத்தைப் பார்த்த 'திருப்பூர் டாக்கீஸ்' படக் கம்பெனியினர், 'எங்கள் படத்தில் என்.எஸ். கிருஷ்ணன் நடிக்கிறார்; நீங்களும் நடிக்க வேண்டும்' என்று மதுரத்துக்குக் கடிதம் எழுதியதுடன் 20 ரூபாய்க்குக் காசோலையும் சேர்த்தே அனுப்பியிருந்தனர்.

'திருப்பூர் டாக்கீஸ்' படக் கம்பெனி யில் பணியாற்றிய ராமய்யர், கலை வாணர் என்.எஸ். கிருஷ்ணன் இருவரும் இந்தப் படத்தில் நடிக்க வேண்டி மதுரத்தை நேரில் சந்தித்துப் பேசுவதற்காகத் திருச்சியில் உள்ள அவர் வீட்டுக்குச் சென்றிருந்தனர். பூனாவில் படப்பிடிப்பு தொடங்கு வதாகவும் அடுத்த நாளே கிளம்ப வேண்டுமென்றும் அவர்கள் கேட்டுக் கொண்டனர். தன் அம்மாவைக் கேட்டுச் சொல்வதாக மதுரம் வீட்டுக்குள் சென்றார். ஆனால், அம்மாவை முந்திக்கொண்டு பாட்டி சொன்னார்: "மதுரத்தைத் தனியாக அனுப்பாதே... மலையாளத்துக்காரன் மந்திரம் வச்சிடுவான்..."

பாட்டி மலையாளத்துக்காரன் என்று குறிப்பிட்டது கலைவாணரை... கட்டுக்குடுமியும் ஒடிசலான அவரது தோற்றமும் அப்படி எண்ண வைத்து விட்டது. தயாரிப்பாளர் உத்தரவாதம் கொடுக்க மதுரம் படப்பிடிப்புக்காக பூனா புறப்பட்டார்.



சென்னை சென்ட்ரல் ஸ்டேஷனில் படக் கம்பெனி மானேஜர்கள் சண்டை போட்டுக் கொண்டிருக்க வண்டி கிளம்பி விட்டது. பூனா போய்ச் சேர இரண்டு நாளாகும். யாரிடமும் கையில் பணம் கிடையாது. மதுரத்திடம் மட்டும் கொஞ்சம் பணம் இருந்தது. உரிமையுடன் அதைக் கேட்டு வாங்கி, எல்லோருக்கும் டிபன், சாப்பாடு வாங்கிக் கொடுத்துவிட்டார் கலைவாணர். மதுரத்தின் கைப்பணம் அவ்வளவும் காலியானது.

பூனா வந்து சேர்ந்த பிறகும், கலைவாணர் விடவில்லை; மதுரம் தங்கியிருந்த அறைக்கு வந்து மீண்டும் பணம் கேட்டார். எல்லாவற்றையும் கொடுத்த பிறகு மதுரத்திடம் மட்டும் பணம் எப்படி இருக்கும்? எங்கிருந்து வரும்? நிலைமையை எடுத்துச் சொல்லி கை விரித்துவிட்டார்.

"பணமில்லேன்னா என்னா? அதான் நகை போட்டிருக்கியே.... அதைக் கழட்டிக் கொடு... எல்லாரும் பட்டினியா இருக்கும்போது நாமதானே உதவி ஒத்தாசையா இருக்கணும்..."

இது கலைவாணரின் பரந்த சிந்தனையையும் இளகிய மனதையும் மதுரத்துக்கு வெளிச்சம் போட்டுக் காட்டியது.

"இந்தாய்யா... வச்சுக்கோ, இனிமே என்னைத் தொந்தரவு பண்ணாதே; எங்கிட்ட இனிமே ஒண்ணுமில்ல" என்று சலித்துக்கொண்டே நகையைக் கழற்றிக் கொடுத்தார் மதுரம்.

சிடுசிடுப்பாகப் பேசினாலும், இரக்க சுபாவம் கொண்ட பெண் என்பதை உணர்ந்துகொண்டார் கிருஷ்ணன்.

இந்த நிகழ்ச்சிகள் அவர்கள் இருவருக்குள்ளும் ஒரு ஆழ்ந்த புரிதலை ஏற்படுத்தியது. கஷ்டத்தில் இருப்பவர்களுக்கு உதவ வேண்டுமென்ற தாராள மனம் கொண்ட என்.எஸ். கிருஷ்ணன், ஒருவித சலிப்பு மனோபாவம் இருந்தாலும் மறுக்காமல் உதவி செய்த மதுரம் இருவரையும் இணைப்பதற்கு இந்தச் சம்பவம் உதவியது. எப்போதும் தன்னுடன் அந்தப் பெண் இருக்க வேண்டுமென்று எண்ணம் கிருஷ்ணனுக்குத் தோன்றியது. நண்பர் ஒருவர் மூலம் தூதனுப்பினார். முதலில் மறுத்தாலும் பின்னர் அதை ஏற்றுக்கொண்டார் மதுரம்.

படப்பிடிப்பு முடியும் முன்பே, பூனாவில் இயக்குநர் ராஜா சாண்டோ வீட்டில் இருவரும் மாலை மாற்றிக் கொண்டார்கள். முன்னரே கலைவாணருக்குத் திருமண மாகி இருந்தாலும், தனக்குத் திருமண மாகவில்லை என்று மதுரத்திடம் அழுத்தமாகப் பொய் சொல்லியே அவரை மணந்துகொண்டார்.

இந்தக் குட்டு பின்னர் வெளிப்பட்டபோது மதுரம் ஆத்திரம் கொண்டதென்னவோ உண்மை. ஆனால், "ஆயிரம் பொய் சொல்லிக் கல்யாணம் பண்ணலாம்னு சொல்லி இருக்காங்க... நா ஒரு பொய்தானே சொன்னேன்" என்று அப்போது தன் சமயோசிதமான பேச்சு சாதுர்யத்தால் சமாளித்து மதுரத்தை சிரிக்க வைத்துவிட்டார் கலைவாணர். வேறென்ன செய்வது?

இந்தக் காலம் இல்லையே அது. அத்துடன் என்.எஸ். கிருஷ்ணனின் நடவடிக்கைகள், அவரின் நம்பிக்கை யூட்டும்படியான செயல்பாடுகள், குணாதிசயம் அனைத்தும் சேர்ந்து மதுரத்தை அமைதிகொள்ளச் செய்தன.

என்.எஸ். கிருஷ்ணனுடன் இணைந்து நடித்த முதல் படம்; டி.ஏ. மதுரத்தின் இரண்டாவது படம்; தமிழில் வெளிவந்த நூறாவது படம்... இப்படி பல சிறப்புகளைக் கொண்ட அந்தப் படம் 'வஸந்தசேனா'. இதில் இருவருக்குமே நகைச்சுவைக் கதா பாத்திரம்தான். அன்று தொடங்கிய அவர்களின் இணை நடிப்பு ஒரு சில படங்கள் நீங்கலாக இறுதி வரை தொடர்ந்தது.

சமூக சீர்திருத்தக் கருத்துகளைத் தான் நடித்த படங்களில் எல்லாம் விதைத்தவர் கலைவாணர். அவருடன் ஒத்துழைத்தவர் மதுரம். 1939இல் வெளியான 'பக்த புண்டரீகன் அல்லது பாண்டுரங்க மகிமை' என்ற படத்தின் கதாநாயகியாகவும் மதுரம் நடித்திருக்கிறார். (ஆச்சி மனோரமாவும் 'கொஞ்சும் குமரி' என்று ஒரு படத்தில் கதாநாயகியாக நடித்தவர்.) ஆனால், படம் வெற்றி பெறவில்லை. அப்போதே முத்திரை குத்தும் படலமும் ஆரம்பமாகி விட்டது போலிருக்கிறது. ஆரம்பத்தில் என்ன ரோல் கிடைக்குமோ அதுவே இறுதி வரை. ஆனால், மதுரம் கதாநாயகியாக நடித்திருந்தால்கூட இந்த அளவு புகழை எட்டியிருக்க முடியாது.

1940இல் பி.யு.சின்னப்பா நடித்த 'உத்தமபுத்திரன்' படத்தில் இவர்கள் இருவரின் நகைச்சுவைப் பகுதி கதையோடு ஒட்டாமல் தனிப் பகுதியாகவே வரும். உயர்சாதி மனோபாவம், தீண்டாமை இவற்றை முன்னிறுத்தியே நகைச்சுவைக் காட்சிகள் இப்படத்தில் வடிவம் கொண்டன. 'அசோக்குமார்', 'நல்ல தம்பி', 'ராஜா ராணி', 'முதல்தேதி', 'யார் பையன்?', 'பணம்' இப்படி பல படங்களில் இந்த இணையின் நகைச்சுவை சிரிக்கவும் சிந்திக்கவும் வைத்தது. இருவருமே சொந்தக் குரலில் பாடி நடித்தனர்.

'சிரிப்பு... அதன் சிறப்பைச் சீர் தூக்கிப் பார்ப்பதே நமது பொறுப்பு' பாடல் காட்சியில், பாடல் முடிந்த பின்னும் தொடரும் மதுரத்தின் சிரிப்பு பார்வையாளர்களாகிய நம்மையும் தொற்றிக்கொள்ளும்; 'மனுசன மனுசன் ஏய்ச்சுப் பிழைப்பது அந்தக் காலம்... அது அந்தக் காலம்', 'ஒண்ணிலிருந்து இருபது வரைக்கும் கொண்டாட்டம்' இப்படி அடுக்கிக்கொண்டே போகலாம்.

சம்பவம் 1

சமீபத்தில் முகநூலில் இப்படியொரு பதிவைப் படிக்க நேர்ந்தது. அதை எழுதியவர் துரதிருஷ்டவசமாக என் நண்பர்கள் பட்டியலில் இருக்கிறார். இந்தப் பதிவைப் படித்ததும் ஆத்திரம்தான் வந்தது. அவருடன் நான் இது குறித்து விவாதிக்க விரும்பவில்லை. ஏனென்றால், அதற்கான பின்னூட்டங்களும் அதனை ஆதரித்தே இடப்பட்டிருந்தன. உடனடியாக அவரை என் நண்பர்கள் பட்டியலில் இருந்து நீக்கிவிட்டேன். இதே பதிவை என் மற்றொரு நண்பர் பதிவு செய்துவிட்டு, அவரும் அந்தக் குறிப்பிட்ட நபரை 'அன்ஃப்ரெண்ட்' செய்துவிட்டார். நான் அவருக்குப் பின்னூட்டம் இட்டிருந்தேன். வேறு பல நண்பர்களும் முதலில் குறிப்பிட்ட நபரின் பதிவை விமர்சித்திருந்தார்கள். அந்தப் பதிவு இப்படி ஆரம்பிக்கிறது: "தேவடியாளின் வாழ்க்கையைப் பற்றி உங்கள் குழந்தைகளுடன் பேச விரும்புவீர்களா? சினிமாவைப் பற்றியும் நடிகர் நடிகைகளைப் பற்றியும் என்னிடம் தயவு செய்து கருத்துக் கேட்காதீர்கள். அவள் எவ்வளவு பெரிய பழம்பெரும் நடிகையாக இருந்தாலும் சரியே... அனைவரும் வேசிகளே..."

தமிழகத்தின் எந்த ஊரைச் சேர்ந்தவர்களாக இருந்தாலும் வெவ்வேறு ரசனை, படிப்பு கொண்டவர்களாக அவர்கள் இருந்தாலும், அனைவரையும் ஒரு புள்ளியில் இந்த சினிமா இணைத்து வைத்திருக்கிறது. தொலைக்காட்சி வந்து வீட்டுக் கூடத்தை அபகரிக்காத வரை ஆண் - பெண் என பெரும்பாலானவர்களின் பொழுதுபோக்காக, அவர்களை ஒரு கற்பனை உலகத்துக்குள் ஆழ்த்தி கனவுகளில் மிதக்க வைத்த பெருமையும் சினிமாவுக்கு உண்டு. ஒவ்வொருவருக்கும் ஒரு நடிகையோ நடிகரோ ஆதர்சமாக, கனவுகளின் நாயக நாயகியாக பாவம் காட்டி வலம் வந்திருக்கிறார்கள். பொதுவெளியில் கொண்டாடப்படும் அல்லது தூற்றப்படும் நபர்களாகவும் அவர்களில் சிலர் இருந்திருக்கிறார்கள். படித்தவர்கள், நாகரிகமடைந்து விட்டவர்கள் என்று சொல்லிக் கொள்ளும் நாம் இப்படியான கொச்சையான வார்த்தைகளைப் பயன்படுத்தி பெண்ணை இழிவு செய்வதை எப்படி ஏற்க முடியும்? ஆணாதிக்கம் நிறைந்த சமுதாயம் இது என்பதை ஒவ்வொரு நிகழ்வுகளும் நிரூபித்துக்கொண்டே இருக்கின்றன.

சம்பவம் 2

கடந்த மாதம் சேலத்தில் தோழர் ச. தமிழ்செல்வன் குடும்பத் திருமணம் ஒன்றில் திரைப்பட ஆய்வாளர் தியடோர் பாஸ்கரனைச் சந்தித்துப் பேசிக் கொண்டிருந்த போது, 'காட்சிப்பிழை' கடந்த இதழ்கள் ஒன்றில் கண்ணாம்பா பற்றிய என் கட்டுரை சிறப்பாக இருந்ததாகச் சொன்னார். "கண்ணாம்பா தேவதாசி சமூகத்தைச் சார்ந்தவர் என்பதையும் நீங்கள் குறிப்பிட்டிருக்கலாம்" என்றும் கூறினார். எனக்கு உண்மையிலேயே அந்தத் தகவல் தெரியாது. இல்லையென்றால் குறிப்பிட்டிருப்பேன் என் பதை அவரிடம் தெரிவித்தேன்.

சில மாதங்களுக்கு முன் 'ஃப்ரண்ட்லைன்' ஆங்கில இதழில், 'ஆரம்பகாலத் தமிழ், தெலுங்குப் படங்களில் இசை, நாட்டியத்தின் பங்கு - குறிப்பாக தேவதாசி சமூகத்தினரின் பங்கு' என்ற தலைப்பில் அவர் ஒரு கட்டுரை எழுதியிருந்தார். அது பற்றியும் எங்கள் பேச்சு திரும்பியது. சென்னை வந்த பின்னரும் அதைப் பற்றி யோசித்துக் கொண்டிருந்தேன்.

பொதுவாகத் தமிழ் திரைப்படங்களில் தேவதாசி சமூகத்தினரின் பங்களிப்பு அளப்பரியது. ஆனால், ஒரு சிலர் மட்டுமே தங்கள் சாதி அடையாளத்தை மறைக்காமல் நடிக்க வந்தவர்கள். இதன் பின்னால் ஒரு வரலாறும்கூட அடிநாதமாக ஓடிக் கொண்டிருக்கிறது. ஆரம்ப காலத்தில் நாடகங்களில் ஆண்களே பெண் வேடமிட்டு நடித்து வந்தார்கள். பின்னர், படிப்படியாக பெண்கள் நடிப்புத் தொழிலைத் தேர்வுசெய்து அத்துறைக்குள் நுழைந்தார்கள். அதில் பெரும்பாலானவர்கள் தேவதாசி சமூகத்தினரே. இசை, நாட்டியம் இரண்டும் அவர்களின் குலச் சொத்தாக இருந்ததால் அவர்

அனைத்தும் காலத்தால் அழியாத பாடல்கள். பெரும்பான்மையான பாடல்கள் இவர்களுக்காகவே உடுமலை நாராயண கவியால் எழுதப் பட்டவை.

'நல்லதம்பி' படத்தின் 'கிந்தனார் காலட்சேபம்', மணமகள் படத்தின் 'அம்பதும் அறுபதும்' நாடகங்களும் சிந்தனையைத் தூண்டக்கூடியவை.

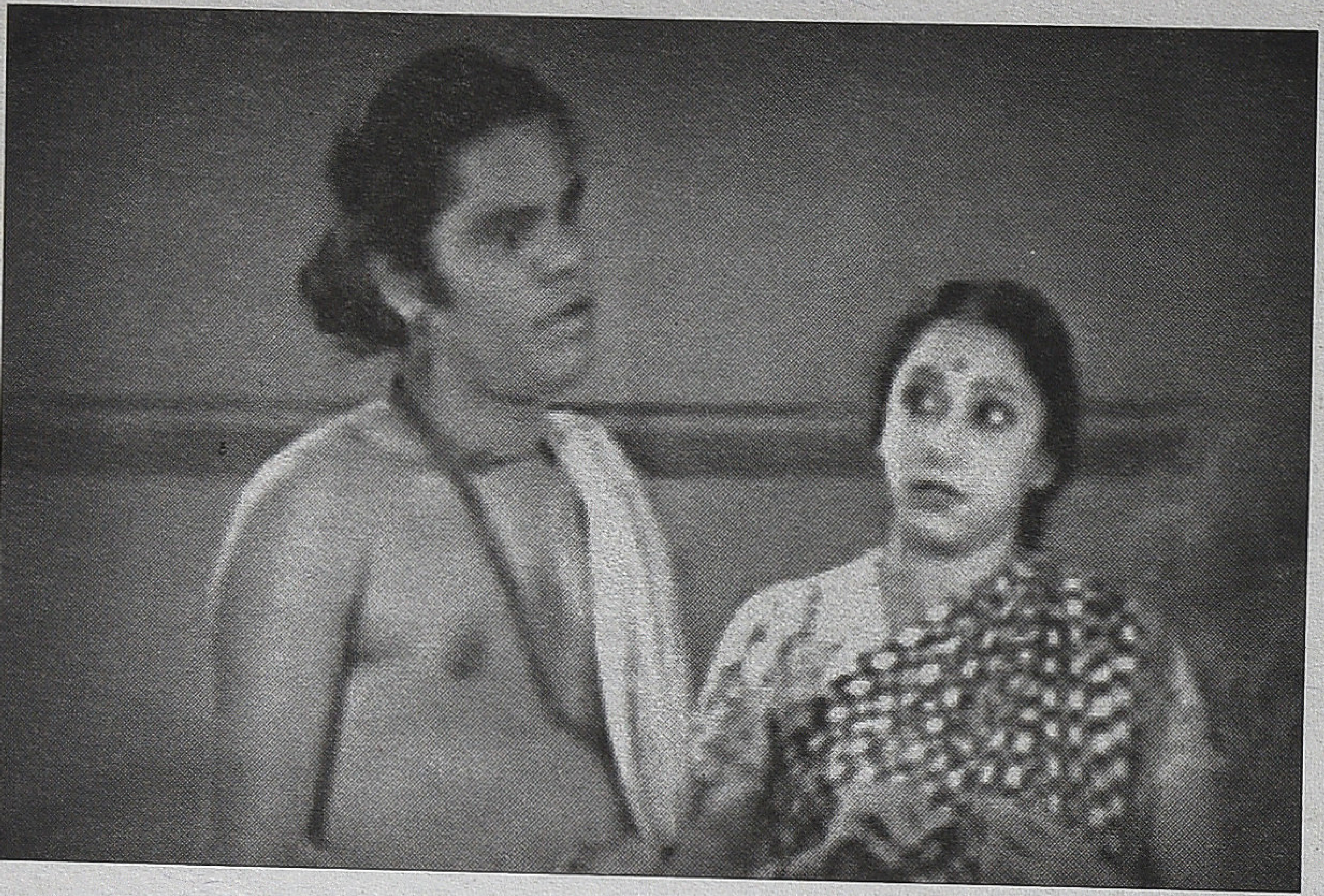
டி.ஏ. மதுரத்தை 'அந்தக் கால கதாநாயகிகளைவிட அழகான நடிகை' என்று மறைந்த, மூத்த திரை விமர்சகர் அறந்தை நாராயணன் குறிப்பிடுகிறார். உண்மைதான், காதளவோடிய பெரிய கண்கள், அதே அளவு வாய் கொள்ளாத சிரிப்பு... வெடுக்வெடுக்கெனப் பேசும் பாங்கு என ஆச்சர்யமூட்டியவர்... அவர் காலத்துக் கதாநாயகிகள் அனைவருடனும் தோழியாகப் பல

களால் எளிதாக நடிப்பைத் தொழிலாக ஏற்க முடிந்தது. பேசாப் பட காலத்தில் ஆண்கள் தான் பெண் வேடமிட்டார்கள். ஆங்கிலோ - இந்தியப் பெண்கள் நடனமாடுவதற்கு வந்து சேர்ந்தார்கள். திரைப் படங்களில் பெண்கள் பங்களிப்பு என்பது மெதுவாகத்தான் நிகழ்ந்தது.

1929இல் தேவதாசி முறை ஒழிப்புச் சட்டம் நடைமுறைக்கு வந்த பின்னர் (சட்டம் நிறைவேற்றப்பட்டதே தவிர, அது நடைமுறைக்கு வருவதற்கு சில காலம் பிடித்ததென்னவோ உண்மை. எல்லாச் சட்டங்களின் நிலையும் அதுதானே...) திரைத் துறையில் தேவதாசி சமூகத்தினரின் பங்கு அதிகரித்தது. நடிப்பு, நடனம், இவற்றுடன் நட்டுவனார்களாக இருந்த அதே சமூகத்தைச் சேர்ந்த ஆண்கள் நடன ஆசிரியர்களாகப் பங்களிப்பு செய்தனர். வழக்கம் போல, பிராமணப் பெண்களும் தங்கள் பங்குக்கு வந்து சேர்ந்தார்கள். தேவதாசியினர் அதுவரை ஆடி வந்த சதிர் பரதம் ஆனது; சங்கீதம் கர்நாடக சங்கீதம் ஆனது; கலைகள் சமஸ்கிருத மயமாக்கப்பட்டன. மியூசிக் அகாதமி சற்றேறக்குறைய அதே காலகட்டத்தில் உருவாகிறது. ருக்மணி அருண்டேல் கலா ஷேத்ராவைத் துவக்குகிறார். அவரே 'ராஜா தேசிங்கு'(1937) திரைப்படத்தில் ஒரு நாட்டியம் ஆடி இருக்கிறார். காலங்காலமாக அவர்கள் கையிலிருந்த இசையும் நாட்டியமும் பிராமணர்களின் வசமாகிப் போனது. பரத முனி பற்றிய கதைகள் உருவாகத் தொடங்கின. இப்படியான வரலாறு அவர்களுக்கு இருக்கும்போது ஏன் அவர்களைக் கொச்சைப்படுத்த வேண்டும்.

நடிகைகளில் யாரெல்லாம் அந்தச் சமூகத்துப் பெண்கள் என்று இந்தத் தொடரில் குறிப்பிடுவது என் நோக்கமல்ல... ஆனால், நான் மேலே குறிப்பிட்ட அந்த சொற்பிரயோகம் இன்னும் எத்தனை காலத்துக்குப் பெண்களை நோக்கி வீசப்படும் என்ற ஆதங்கம்தான். யாரோ முகம் தெரியாத, அறிமுகமில்லாத ஒரு ந(ண்)பர் அப்படிக் குறிப்பிட்டார் என்பதற்காக மிக எளிதாக அந்த நபரை நண்பர்கள் பட்டியலிலிருந்து விலக்கி வைத்துவிட்டேன். ஆனால், நம்மைச் சுற்றிலும் இருப்பவர்களின் மனங்களில் அந்த அழுக்கு பிசினாக ஒட்டிக் கொண்டிருப்பதை எவ்வாறு அகற்றுவது? அவர்களையெல்லாம் என்ன செய்யப் போகிறோம் என்ற கேள்வி அழுத்தமாக எழுகிறது. பெண்கள் திரைப்படங்களில் பலவிதமான முட்டுக்கட்டைகளைத் தாண்டியே நடிக்க வருகிறார்கள் என்பதை மீண்டும் மீண்டும் நினைவிலிருத்திக் கொண்டால், இப்படியான சொல்லாடல்கள் எவரிடமும் தோன்றாது. பொது வெளியில் இயங்கும், வீட்டைவிட்டு வெளியே வேலைக்குச் செல்லும் பெண்கள் அனைவரையும் நோக்கியே இந்தச் சொல், அவ்வப்போது அம்பாகப் புறப்பட்டுத் தைப்பதையும் மறுப்பதற்கில்லை. ஆடல், பாடல் என்று இயங்கும் பெண்களைப் பற்றி அவதூறு பேசுவதை எப்போது நிறுத்துவார்கள்???

1930களுக்குப் பின் வெளியான படங்களில் 'தேவடியாள்' என்ற சொல் பரவலாகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. 'என் மனைவி', 'சபாபதி' போன்ற படங்களைக் குறிப்பிட்டுச் சொல்லலாம். நடனம், நாட்டியம் என்பதற்கு மாற்றாய் 'தேவிடியா கச்சேரி' என்றே அப்படங்களில் வசனம் குறிப்பிடப்படுகிறது. ஆனால், அதுவே காலப்போக்கில் படிப்படியாகக் குறைந்து வேசி, ஆசைநாயகி என்று மாறியது. பின்னர் சென்ஸார்போர்டு அந்த வார்த்தையைப் பயன்படுத்த அனுமதிக்கவில்லை. (உ.ம்) 70களின் இறுதி ஆண்டுகளில் வெளியான பாலசந்தரின் 'அவர்கள்' திரைப்படத்தில் அந்தச் சொல் இடம்பெற்றும் தணிக்கைக்குழு அதனை நீக்கச் சொல்லி வலியுறுத்தியதால் நீக்கப்பட்டது. இருபதாம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்தில் கைக்கொள்ளப்பட்ட பழக்க வழக்கங்கள், உடைகள், உணவுகள், படிப்பு, எழுத்து நடை, பேச்சுமொழி அனைத்தும் மாறும்போது இதையும் மாற்றிக் கொண்டாலென்ன?



படங்களில் இணைந்து நடித்தவர். 'அம்பிகாபதி' - சந்தானலட்சுமி, 'அசோக்குமார்' - கண்ணாம்பா, 'சகுந்தலை' - எம்.எஸ். சுப்புலட்சுமி, 'சிவகவி' - ஜெயா, 'சந்திரலேகா' - டி.ஆர். ராஜகுமாரி இப்படி 30களில் தோழியாய் நடிக்கத் துவங்கினவர் 50களின் அஞ்சலிதேவி, பத்மினி வரை அதே நிலை.

1937இல் எம்.கே. தியாகராஜ பாகவதர் நடித்த 'அம்பிகாபதி'யில் மதுரம் கலைவாணருடன் இணைந்து நடிக்கவில்லை. இருபதாண்டுகள் பின் 1957இல் வெளியான சிவாஜி கணேசன் அடித்த 'அம்பிகாபதி'யில் இருவரும் இணையாக நடித்தனர். ஒரே கதையமைப்பைக் கொண்டு மீண்டும் எடுக்கப்பட்ட ஒரு திரைப்படத்தில் இப்படி நடித்தவர்கள் வேறு யாரும் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. 'கண்ணே உன்னால் நானடையும் கவலை கொஞ்சமா... உன்னைக் கண்டு சும்மா இருக்க எனக்குக் கல்லு நெஞ்சமா?' என்று ஒரு நகைச்சுவைப் பாடலையும் பாடியிருக்கிறார்கள். இது கலைவாணரின் இறுதிப் படமும் கூட.

திரும்பிப் பார்க்க நேரமில்லாமல் ஓடிக் கொண்டிருந்த இந்த ஜோடிக்கு ஒரு தடைக்கல் லட்சுமிகாந்தன் கொலைவழக்கு வடிவில் வந்தது. 1944இல் கோவை சென்ட்ரல் ஸ்டுடியோவில் கதை விவாதத்தில் ஈடுபட்டிருந்தபோது, என்.எஸ். கிருஷ்ணன் கைது செய்யப்பட்டார். வழக்கு நீண்டுகொண்டே போனது. சதி செய்து கொலை செய்ததாக தீர்ப்பளிக்கப்பட்டு ஆயுள்தண்டனை விதிக்கப்பட்டது. மேல் முறையீடு என்று வழக்கு இழுத்துக்கொண்டே போய், லண்டன் பிரிவி கவுன்சிலுக்கு அப்பீல் செய்ய அனுமதி அளிக்கப்பட்டது. 1946இல் பிரிவி கவுன்சில் இந்த வழக்கை விசாரணைக்கு எடுத்துக்கொண்டது. வழக்கை மறுவிசாரணை செய்யும்படி சென்னை உயர் நீதிமன்றத்துக்கு லண்டன் பிரிவி கவுன்சில் சிபாரிசு செய்தது. மீண்டும் விசாரணை நடைபெற்று 1947 ஏப்ரலில் என்.எஸ். கிருஷ்ணன் விடுதலையானார்.

மீண்டும் படங்களில் இந்த வெற்றி ஜோடி களை கட்டியது. என்.எஸ். கிருஷ்ணன் விடுதலையான பின் இவர்கள் நடித்து வெளியான படம் 'பைத்தியக்காரன்'. இந்தப் படம், கிருஷ்ணன் சிறையிலிருக்கும்போதே நண்பர்களால் நாடகமாக நடிக்கப்பட்டது. பின் திரைப்படமாக எடுக்க ஆரம்பித்ததும் என்.எஸ்.கே. விடுதலையாகி விடுவார் என்ற நம்பிக்கையுடன் அவருக்கும் ஒரு வேடம் நிறுத்தி வைக்கபட்டிருந்தது. அவர்கள் நம்பிக்கை வீண் போகாமல் என்.எஸ்.கே. விடுதலையான பின், இப்போது மதுரத்துக்கும் ஒரு ரோல் கொடுக்கப்பட்டது.

1951இல் வெளியான 'மணமகள்' இவர்களின் சொந்தத் திரைப்படம். இப்படத்தை இயக்கியவர் கலைவாணர் என்.எஸ். கிருஷ்ணன். வசனம் மு. கருணாநிதி. மூலக்கதை: முன்ஷி பரமுப்பிள்ளை எழுதிய மலையாள நாடகம் 'சுப்ரபா'. அதுவரை படங்களில் நடனம் மட்டுமே ஆடி வந்த

லலிதா - பத்மினி இருவரும் கதா நாயகியாகவும் தோழியாகவும் நடித்தனர். நகைச்சுவை நடிகையாகவே பெரும்பாலான படங்களில் நடித்த மதுரத்துக்கு இப்படத்தில் கொஞ்சம் சீரியஸான வேடம். அதுவும் விதவையாக... 'விபசாரத்தைச் சாகுபடி செய்யும் சண்டாளர்களின் சதி வேலைகளைக் கூட, ஒரே ஒரு பெண் சந்திக்கு இழுத்துச் சரித்து விட முடியும் என்னும் பெண் வலிமையைக் கூறும் பெருமை நிறைந்த கதை மணமகள்' என்று இந்தப் படத்துக்கு விளம்பரம் செய்யப் பட்டிருந்தது. வில்லனை சந்திக்கு இழுத்து சரித்த பெண்ணாக நடித்தவர் மதுரம்.

அடுத்தும் ஒரு சொந்தப் படம் 'பணம்'. இயக்கம் என்.எஸ்.கே. இதிலும் பஞ்சமில்லாமல் நகைச்சுவைக் காட்சிகள்.

'சக்கரவர்த்தித் திருமகள்', 'காவேரி', 'மதுரை வீரன்' என்று இவர்களின் பயணம் தொடர்ந்தது. ஓடாத படங்களைக் கூட இவர்கள் நகைச்சுவைப் பகுதி ஓட வைத்தது. 1951இல் சோவியத் அரசு கேட்டுக் கொண்ட தற்கிணங்க அகில இந்திய அளவில் பிரபல திரை நட்சத்திரங்களைக் கொண்ட ஒரு கலைக்குழு ரஷ்ய நாட்டுக்குச் சென்று வந்தது. அதில் கலைவாணர், மதுரம், இயக்குநர் கே. சுப்பிரமணியம், இந்தித் திரைப்பட நட்சத்திரங்களான அசோக்குமார், துர்கா காட்டே, ஒளிப்பதிவாளர் நிமாய் கோஷ் உட்பட பலரும் சென்றிருந்தனர்

தமிழ்த் திரையின் முன்னணி நகைச்சுவை ஜோடி என்று அறியப் பட்ட காலகட்டத்தில், கிருஷ்ணன் தனது சொந்த ஊரான நாகர் கோவிலில் 'மதுரபவனம்' என்ற நவீன மாளிகை ஒன்றைக் கட்டினார். மதுரத்தின் சொந்த ஊரான ஸ்ரீரங்கத்தில், அம்மா மண்டபம் அருகில் மதுரத்துக்கும் ஒரு வீடு கட்டிக் கொடுத்து, அதற்கு 'கிருஷ்ண பவனம்' என்று பெயரிட்டார். படிப்படியாகப் படங்களில் நடிப்பதைக் குறைத்துக் கொண்டே வந்தனர் இருவரும். 1957இல் என்.எஸ். கிருஷ்ணன் காலமானார். அதன் பின் மதுரம் திரைப்படங்களில் நடிக்கவில்லை.

என்.எஸ்.கே. மதுரம் தம்பதிக்கு ஒரு பெண் குழந்தை பிறந்து நான்கு மாதங்கள் வாழ்ந்து மறைந்து போனது. அதன் பின் அவர்களுக்குக் குழந்தை பிறக்கவில்லை. தன் தங்கை வேம்புவை மூன்றாம் தாரமாகத் திருமணம் செய்து வைத்தார். அவர்களுக்கு ஏழு குழந்தைகள் பிறந்து அவர்களின் சந்ததியினரில் சிலர் இன்று திரையுலகில் பணியாற்றி வருகிறார்கள்.

'காதலொருவனைக் கைப்பிடித்தே அவன் காரியம் யாவினும் கை கொடுத்து...' என்ற பாரதியின் வரிகளுக்கு உயிரூட்டிய மதுரம் 1974இல் மறைந்தார். ஆனால், மறைந்தும் மறையாத இணையாகத் தங்கள் படங்கள், பாடல்கள் வழி இன்னமும் முற்போக்குக் கருத்துகளை விதைத்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள். ■

காட்சிப்பிழை - சந்தா விபரம்

இந்தியா	பிற நாடுகள்
• தனி இதழ்: 20 ரூபாய்	• தனி இதழ்: 100 ரூபாய்
• ஓராண்டு சந்தா: 200 ரூபாய்	• ஓராண்டு சந்தா: 1200 ரூபாய்
• இரண்டாண்டு சந்தா: 380 ரூபாய்	• இரண்டாண்டு சந்தா: 2250 ரூபாய்
• ஐந்தாண்டு சந்தா: 750 ரூபாய்	• ஐந்தாண்டு சந்தா: 5000 ரூபாய்

சந்தா செலுத்த எளிய வழி

▸ சந்தாத் தொகையை **KAATCHIPPIZHAII** என்னும் பெயரில் பணவிடையாகவோ வரைவோலையாகவோ வங்கிக் காசோலையாகவோ அனுப்பலாம். அனுப்ப வேண்டிய முகவரி: Kaatchippizhai, #16/25, Second Seeward Road, Valmiki Nagar, Thiruvanmiyur, Chennai 600 041. Phone: 9944583282 / 9952972557

(அல்லது) ஐசிஐசிஐ வங்கியின் எந்தக் கிளையிலும் சந்தாத் தொகையை பின்வரும் வங்கிக் கணக்கில் நேரடியாக டெபாசிட் செய்யலாம். **Name:** Kaatchippizhai, **No:** 057705500097, **Type:** Current Account, **Bank:** ICICI Bank, **Branch:** No. 1, Thirumalai Road, T Nagar, Chennai - 600 017 , **IFSC Code:** ICIC0000577 (5th character is zero), **MICR Code:** 600229035

▸ வங்கிக் கணக்கில் நேரடியாக சந்தா செலுத்துபவர்கள் செலுத்தப்பட்ட தொகை, தேதி, இடம் ஆகியவற்றைக் குறிப்பிட்டு kaatchippizhai@gmail.com மின்னஞ்சல் முகவரிக்கோ அல்லது Kaatchippizhai, 16/25 Second Seaward Road, Valmiki Nagar, Thiruvanmiyur, Chennai 600 004 என்ற விலாசத்துக்கோ கடிதம் எழுத வேண்டுகிறோம். அல்லது 99445 83282, 99529 72557 ஆகிய எண்களுக்கு எஸ்.எம்.எஸ். அனுப்பவும்.

சந்தா செலுத்தப்பட்ட தேதிக்கு அடுத்து வரும் இதழிலிருந்து அனுப்பி வைக்கப்படும்.

களவும் கௌரவமும்

■ வேல ராமமூர்த்தி

ஆட்டமெல்லாம் ஆடி முடித்து, சாதனைப் பதக்கங்களை சட்டையில் குத்திக்கொண்டு, ஈஸி சேரில் ஓய்வாய் அமர்ந்து பகிர்ந்துகொள்ளத் தகுந்த திரைஉலக அனுபவங்கள் எனக்கு வாய்க்கவில்லை. அரங்கில் இறங்கி களமாட வந்தவனின் அனுமதிச் சீட்டு, நுழைவு வாயிலிலேயே கள வாடப்பட்ட அனுபவங்களே என் னுள் எஞ்சி நிற்கின்றன. எனக்கு மட்டுமல்ல, தமிழ் இலக்கிய வாதிகளில் ஓர் இருவரைத் தவிர பலருக்கும் துவக்கம் தொட்டு இது போன்ற கசந்த அனுபவங்களே கவிந்திருக்கலாம். 'பட்டத்து யானை' நாவல் தலைப்பை பறிக்கொடுத்த என்னுடன், தனது 'எட்டுத் திக்கும் மதயானை' நாவல் தலைப்பை பறிகொடுத்த எழுத்தாளர் நாஞ் சில்நாடன் பகிர்ந்துகொண்ட ஆழ் மன வேதனைகளை எழுதக் கூசுகிறது. "என்ன செய்றது வேலா? அவங்ககிட்ட கொஞ்சம் கூட நேர்மை இல்லை. கேட்டா... 'பிலிம் சேம்பர்'லே பதிவு பண்ணி யிருக்கீங்களா...? என்பார்கள். கிடைக்கிற சந்து பொந்தில் நுழைந்து களவாங்குறான்."

அந்த வகையில்...

களவு: ஒன்று

ஒரு இயக்குநரிடமிருந்து எனக்கு தொலைபேசி அழைப்பு வந்தது. "தோழர்... எங்கே இருக்கீங்க?"

"நான் சென்னையில் இருக்கேன்" என்றேன்.

"மதுரை அவனியாபுரத்திலே... உங்க வீட்டு வாசல்ல நிக்கிறேன். என்னோட அடுத்த படத்துக்கு ஓங்க கதைய பேசணும்னு வந்தேன். எப்ப மதுரைக்கு வருவீங்க?"

"நாலு நாளாகும்" என்றேன்.

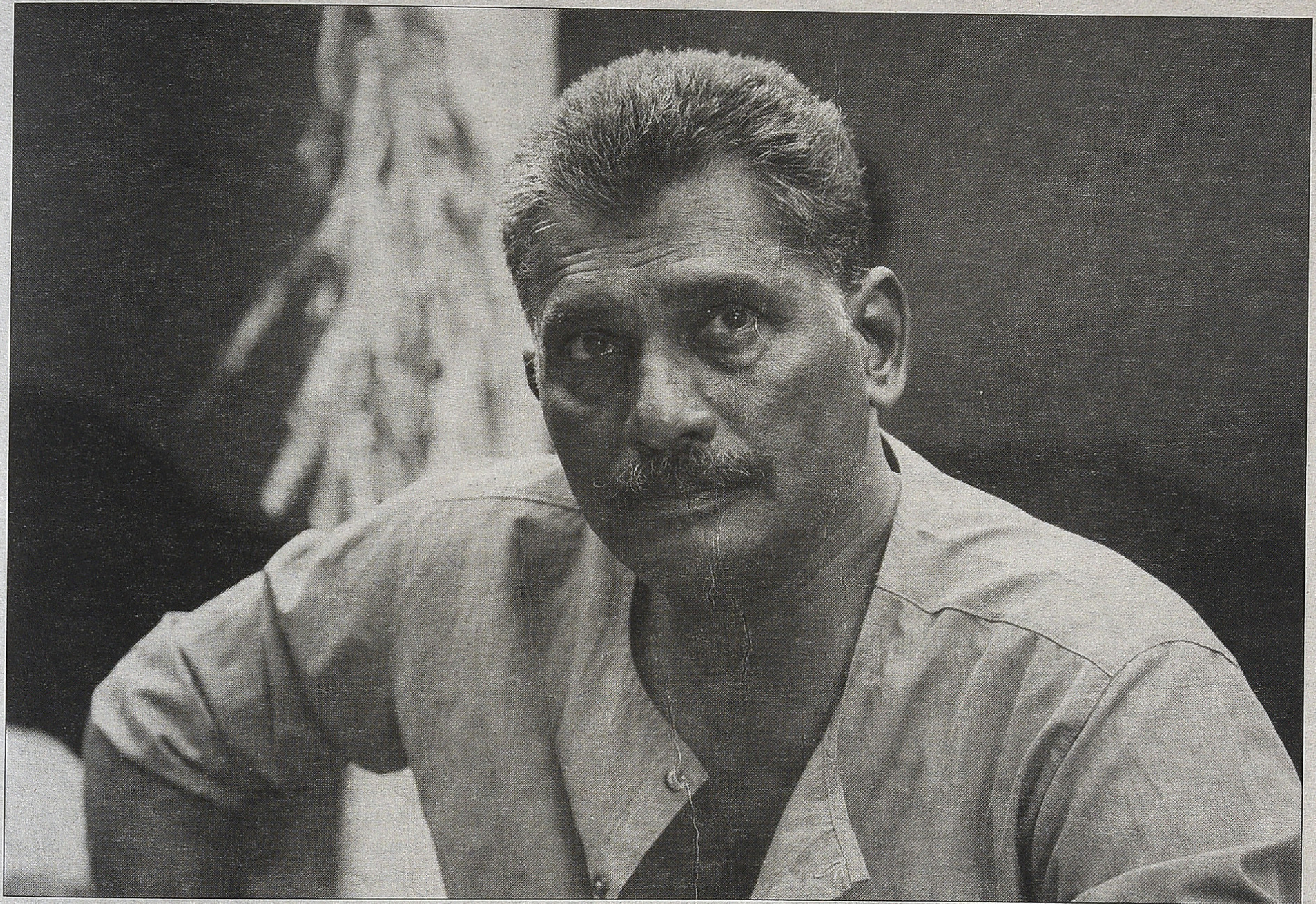
"வாங்க சந்திப்போம்" என்றார்.

போனில் பேசியதோடு சரி. மறு தகவல் இல்லை.

புதுக்கோட்டையில் இருந்து தோழர் பிரகதீஸ்வரன் கூப்பிட்டார். ".......(அந்த) படத்தை பாத்தீங்களா வேலா?"

"இல்லையே பிரகதீஸ்... என்ன?"

"ஓங்க கதையை முழுசா களவான்



டிருக்கான். வசனம்கூட... அப்படியே ‘டிட்டோ’. பார்க்க சகிக்கலே வேலா, பாதியிலேயே வெளிய வந்துட்டேன்.”

மூன்று மாதங்கள் கழித்து, பெருநாழி கிராமத்துக்கு போயிருந்தேன். இரவு, நண்பர் மணியின் வீட்டில் தங்கினேன். “மணி... ‘அந்த’ படத்தை பார்க்கணும்” என்றேன்.

சி.டி.யில் படம் ஓடியது. ஓப்பனிங் சீனே... என்னுடைய ‘இருளப்ப சாமியும் 21 கிடாயும்’ கதை ஓடுது. படத்தை நிறுத்தச் சொல்லிவிட்டேன். களவையும் ஒழுங்கா செய்யலே. முழு தேங்காயை நாய் உருட்டிய கதைதான். உடைத்துத் தின்ன முடியாத உனக்கு ஏன் களவு? கதைக் களவாணியின் ‘அந்த’ படம், தேசிய விருது வாங்குகிறது. வடகிழக்காய் வீசினாலும் தென்மேற்காய் வீசினாலும் விஷக் காற்று, விஷக் காற்றுதான். அடுத்து ஒரு வருடம் கழித்து, அந்த இயக்குநர் கொஞ்சமும் கூச்ச நாச்சமில்லாமல் போன் பண்ணினார்.

“தோழர்... உங்களோட ‘அந்த’ சிறுகதையை படம் பண்ண ஆசைப்படறேன். ஓப்பனிங் ஷாட்லே... பெருநாழி கண்மாய்க்குள்ள இருந்து கேமராவை, அப்படியே... ‘பேன்’ பண்ணி தூக்குனா...”

“டேய்... வைடா போனை.” வைத்துவிட்டார்.

களவு: இரண்டு

அடுத்தவரும் ஒரு முன்னாள் தோழர்தான். என் அறிவொளி இயக்கப் பணிக்காலத்தில் அவரைச் சந்தித்த ஞாபகம் எனக்கு இல்லை. ஒரு படம் இயக்கியவர். அவருடைய நண்பர் ஒருவர் என்னிடம் சொன்னார். “வேலா... ஒங்க கதைகளையெல்லாம் கரைச்சு குடிச்சவன் அந்த டைரக்டர்.” சந்தோஷப்பட்டேன். இடையில் ஒரு போன் வந்தது.

“வேலா... நான்... சாகித்ய சகல கலா வல்லுநன் பேசுறேன்.”

“ம்... சொல்லு சாகித்யம்.”

“என்னுடைய கதையை நம்ம தோழர் படம் பண்ணுகிறார். அழகர்கோவிலில் ஷூட்டிங். நானும் இயக்குநரும் ஒன்னாத்தான் இருக்கோம். படத்துல ஒங்களுக்கு ஒரு முக்கியமான ரோல் இருக்கு. நீங்க அதுல நடிக்கணும்.”

சாகித்தியத்தின் மேல் எனக்கு எப்பவும் ஒரு சந்தேகக் கண் உண்டு. ஏனெனில், சாகித்தியத்தின் நாவலே, எனது ‘குற்றப்பரம்பரை’ நாவலின் களவுப் பிரதி என, பரவலான பிரஸ்தாபம் உண்டு. இணையதளம் சிரிப்பாய் சிரித்த கதை நாடறியும். கதைக் களவை மறைக்க, என்னை நடிக்க வைத்து முக்காடு போடும் சூழ்ச்சியை புரிந்துகொண்டு நான் ஒப்பவில்லை. 35 கோடிகளை முழுங்கிய படம், சூடான உளுந்தங் களியை விழுங்கிய நாய் போல், விழுங்கவும் முடியாமல் கக்கவும் முடியாமல் பல குட்டிக்கரணம் போட்டு பெட்டிக்குள் சுருண்டது. எனது நாவலின் இருளப்பசாமி... அங்கே... கருப்பசாமி ஆகியிருந்தார். கறி விற்கப் போகும் வெள்ளையம்மா... குறி சொல்லப் போகும் ஜக்கம்மா ஆகியிருந்தாள். ஊர் பெயர் ‘கொம்

பூதி', ஆள் பெயர் ஆகி இருந்தது. எனது 'குற்றப்பரம்பரை' நாவலை மலர்த்திப் போட்டு தோழர்கள் கும்மியடித்திருந்தார்கள். அந்த இயக்குநர் ஒரு வருடம் கழித்து ஒரு போன் பண்ணினார். "தோழர்... என்னோட அடுத்த படம் சம்பந் தமா... ஒங்ககிட்ட பேசணும்."

"என்ன பேசணும்? அடுத்த படத் துல... ஒங்களுக்கு நான் அசிஸ் டெண்டா? வசனகர்த்தாவா? கதா சிரியனா?"

"நேர்ல பேசுவோம் தோழர்."

"தம்பி... போனை வையி..." நுனி நாக்கு தோழர் அணைந்தார்.

களவு: மூன்று

இது... ஸ்ரீரங்கத்து தில்லுமுல்லு. சின்னத்திரை இயக்குநர் ஒருவர், எனது நண்பர். புதிதாக ஸ்கார்ப் பியோ கார் வாங்கிய சந்தோஷத்தை கொண்டாட, என்னை அவருடைய சின்மயாநகர் அலுவலகத்துக்கு அழைத்துப் போனார். நடுக்கூடத்தில் நீளமான மேஜை நிறைய மாமிச வகைகளும் மது பாட்டில்களும் படைக்கப்பட்டிருந்தன. ஏற்கனவே அரை போதை, முக்கால் போதையில் ஒருவர் அங்கே அமர்ந்திருந்தார். அவருக்கு எதிரே நான் அமர்ந்தேன். மது, இறங்க இறங்க, மாமிச எலும்புகள் நொறுங்கின. எனக்கு எதிரே இருந்த வர், நான் வந்ததிலிருந்து என்னை வைத்த கண் வாங்காமல் பார்த்துக் கொண்டிருந்தார். ஒரு கட்டத்தில் எழுந்தார். என் அருகில் வந்தார்.

"அண்ணேன்... ஒங்க கையை கொடுங்கண்ணேன்..." நான் திகைத் தேன்.

"அண்ணேன்... ஒங்க வலது கையை கொடுங்கண்ணேன்..." கெஞ்சினார். கொடுத்தேன். என் விரல்களில் முத்தமிட்டார். "இந்த விரல்கள் தான் இப்படியெல்லாம் கதை எழுதுச்சா...!" மாறி மாறி முத்த மிட்டார். "ஒங்க எழுத்துன்னா... எனக்கு உசுருண்ணேன். நான்... உங்க தீவிர ரசிகண்ணேன். உங்களை ஒரு தடவை கட்டிப் பிடிச்சுக் கிரவாண்ணேன்." நான் 'சரி' சொல் லும் முன்பே என்னைக் கட்டிப் பிடித்தார். என்னுடைய 'பட்டத்து யானை' நாவலில் பல இடங்களை ஒப்பித்தார். எனக்கு பெருமை தாங் கலே. 'நம்ம எழுத்துக்கு இப்படி ஒரு ரசிகனா...!'

அவரை, புதுக் கார் வாங்கிய நண்பர் எனக்கு அறிமுகம் செய்தார். "இவரு மூணு படம் பண்ணி இருக் கிறாரு. ஹ்யூமர்லே கலக்குவார்", என்றார். சந்தோஷமாய் பிரிந் தோம்.

ஒரு வாரத்தில் போன் வந்தது. "அண்ணேன்... நான்தான்... (முத்த கேஸ்) பேசுறேன். உங்கள சந்திக் கணும்."

சிவப்பு நிற XYLO கார் வந்தது. சந்தித்தோம்.

"உங்களோட 'சக்கம்மா' சிறு கதையை படம் பண்ண ஆசை."

"சரி பண்ணுங்க."

ராமாவரம் லா மிக்கால் கிளப்பில் நான்கு நாட்கள் கதை விவாதம். ஒன்லைன் ரெடி.

"அண்ணேன் ஒரு மாதத்தில் எழுத்து வேலையை முடிச்சு கொடுத் துடுங்க. ஹீரோ, புரடியூசர் எல்லாம் ரெடி," என்றார். கதைக்காக பேசிய தொகையில் பதினாறில் ஒரு பங்கை அட்வான்ஸ் தந்தார். நம்ம தான்... உரசினால், தீயாய் இருப்போம்லே...! மதுரைக்குப் போன நான், இரவும் பகலும் என் அறைக்குள் அமர்ந்து, முழு திரைக்கதை வசனத்தையும் எழுதி, பென் டிரைவ்வில் காப்பி பண்ணி எடுத்துக்கொண்டு, சொன்ன தேதிக்கு சென்னை வந்தேன். பென் டிரைவ்வில் இருந்து பிரிண்ட் அவுட் ஆன, 262 பக்க திரைக்கதை வசனம், மூணு வருசமாக என்ன ஆச்சுன்னே தெரியல. விரல்களுக்கு முத்தம் கொடுத்து கதை வாங்கிய இயக்குநர், எனது போனுக்கு 'கத்ரி' போட்டு விட்டார்.

ஏறக்குறைய முப்பது வருடங்கள், பாரதிராஜா போன்ற திரையுலக ஜாம்பவான்களோடு ஆழமான நட்பு பாராட்டி வருபவன் நான். இலக்கியத் திற்கும் நடப்பு தமிழ் சினிமாவிற்கும் உள்ள இடைவெளியை நன்கு அறிந்தவன். கதாசிரியன் என்கிற கம்பீரத்தோடு விலகியே இருப்பவன். நாணயமற்ற சிலரால் ஏற்பட்ட மனக் கசப்புகளோடு இருந்த என்னைத் தேடி மதுரைக்கு வருகிறார்கள் இரு இளைஞர்கள். ஒருவர், முன்னணி ஒளிப்பதிவாளர் பிரேம் குமார்; மற்றவர், இயக்குநர் கவுதம் மேனனின் உதவியாளர் பகவதிப் பெருமாள். என் கதைகளின் ரசிகர்களாக அறிமுகமானார்கள். அரசியல் தலை வர்கள் சொல்வார்களே... 'மரியாதை நிமித்தமான சந்திப்பு' என்று. அது போன்ற சந்திப்பு.

ஒரு வருடம் கழித்து பகவதிப் பெருமாள் என்னை சென்னையில் சந்தித்தார். படம் பண்ண ஒரு கதை வேணும் என்றார். பெருங் கோபத்தோடு முறைத்தேன். பாவம் குழந்தை முகம், பார்த்ததும் மனம் இளகியது. பகவதிப் பெருமாள், கிண்டி எம்.ஐ.டி.யில் படித்த பொறி யாளர். அவர் படிப்புக்கு, வேலையில் சேர்ந்தால், மாதம் சில லட்சங்கள் சம்பாதிப்பார். சினிமா வைராக்கியம் பிடித்து அலைகிறார்.

'என் கதைகளையெல்லாம் படியுங்கள். நாளை காலை எட்டு மணிக்கு வாருங்கள்,' என்றேன். பகவதி, 07.59க்கும் வரமாட்டார். 08.01க்கும் வர மாட்டார். 08.00 மணின்னா... எட்டு மணிதான். வந்து நின்றார். எனது அத்தனை கதைகளையும் படித்து முடித்து, கையோடு எடுத்துக்கொண்டு வந்தி ருந்தார். வரிசையாய் ஒவ்வொரு கதையையும் அலசிக்கொண்டே வந்தவர், 'மாயழகி' கதையில் வந்து நின்றுகொண்டார். "இந்த கதைதான் சார் எனக்கு வேணும்," என்றார். பகவதி, நாகர்கோவில்காரர். எனது கதைகள், ராமநாதபுரத்து மண்ணில் புரள்பவை. எந்த சமரசமும் செய்துகொண்டு என்னால் வேறு எழுத்தை எழுத முடியாது. இவரால், மண்மணம் மாறாமல் காட்சிப்படுத்த இயலுமா? பகவதியை உற்றுப் பார்த்தேன். அவரது நயமிக்க பேச்சு, பண்பு, புதிய சினிமாவுக்கான தாகம், சொல் மற்றும் நேரம் தவறாமை என எல்லாம் கூடி அவர் மேல் பேரன்புகொள்ள வைத்தன. முன்னே சொன்ன மூன்று பேர் இருக்கும் சினிமாவில் இப்படியும் ஓர் ஆளா! எனக்குள் இருந்த மனக் கசப்புகளை மாற்றியது பகவதியின் நட்பு. 'மாயழகி' பட இயக்கத்தின் மூலம் பகவதிப் பெருமாள் தமிழ் சினிமா வின் புதிய கீற்றாய் ஒளிர்வார்.

ஓர் இலக்கியவாதியாக நான் சுவாசித்த நறுமணத்தையும் துர்நாற் றங்களையும் மேலே சொன்னேன். நடிகராக அவதாரம் எடுத்த அனு பவங்கள் சுவையானவை.

"சார்... நான்... விக்ரம் சுகுமாரன் பேசுறேன். பாலுமகேந்திரா சாரோட அசிஸ்டென்ட். புதுசா ஒரு படம் டைரக்ட் பண்றேன். ஒரு முக்கியமான ரோல் இருக்கு. அதிலே நீங்கதான் நடிக்கணும்னு ஆசைப்படுறேன்."

"இல்லே தம்பி... நடிக்கிறதுல எனக்கு விருப்பம் இல்லே."

பத்து நாள் கழித்து மறுபடியும் போன்.

"சார்... நேரிலே வந்து கதையை சொல்றேன். பிடிச்சிருந்தா நடிங்க."

"வேணாம் தம்பி, வீணா அலையாதீங்க." உள்ளுக்குள் சிரித்துக்கொண்டேன். அறுபது வயசுக்கு மேலே நடிக்கிறதாவது. கவிஞர் விக்ரமாதித்யன் மாதிரி தாடி, மீசையாவது இருக்கணும். நமக்கு அதுவும் இல்லே. முக்கியமான ரோல்னு சொல்லிக் கூட்டிட்டுப் போயி, ஓரஞ்சாரமா நிறுத்திட்டாய்ங்கன்னா... கேவலம். எழுத்தாளனா... இதுவரை சேர்த்து வைத்த பேரு போயிரும், கூடவே கூடாது.

2012 சர்வதேச திரைப்பட விழாவில் கலந்துக்கொள்ள கோவா போய்விட்டு, பத்து நாள் கழித்து சென்னையில் வந்து இறங்கியிருந்தேன். விக்ரம் சுகுமாரன் வந்து நின்றார். சுருக்கமாகத்தான் கதை சொன்னார். 'வீரத்தேவன்' ரோல், முக்கியமான ரோல்தான். சம்மதித்தேன். கருவக்காட்டு கலைக்குழுவை உருவாக்கி, வீதி நாடகங்களை எழுதி, இயக்கி, நடித்த அனுபவங்கள் தைரியம் கொடுத்தன. படப்பிடிப்புக்கு ஐந்து நாட்கள் முன்னதாக, தேனி அலுவலகத்திற்குச் சென்றேன். இராணுவத்துக்கு தேர்வாகிப் போகிறவர்களை உட்கார வைத்து, தலைமுடியை ஒட்ட வெட்டுவதுதான் முதல் வேலை. அலுவலகத்துக்கே நாவிதரை வரவழைத்து, என் அருகிலேயே இயக்குநர் விக்ரம் சுகுமாரன் நின்றுகொண்டு, தலைமுடியை ஒட்ட வெட்டி தள்ளினார். என் அடி வயிறு பிசைந்தது. 'இந்த தலையோடு வீட்டுக்கு போனால் சோறு கிடைக்காது. வம்பா வந்து மாட்டி கிட்டோமே'ன்னு வேதனை.

பிப்ரவரி 1ஆம் தேதி. எனது பிறந்த நாளன்று, தேனி குன்னூர் கிராமத்தில் 'மதயானைக் கூட்டம்' பட பூஜை. படத்தின் தயாரிப்பாளர், இசை அமைப்பாளர் ஜி.வி. பிரகாஷ் குமாரும் நானும் சிலரும் குத்து விளக்கேற்றி படப்பிடிப்பை துவக்கி வைத்தோம். நாடக அனுபவம் இருப்பதால் சினிமா நடிப்பை 'ப்பூ...' என ஊதித் தள்ளிவிடலாம் என நினைத்தது, இயக்குநரிடம் பலிக்கவில்லை. ஒவ்வொரு ஷாட்டிலும் எல்லா கலைஞர்களையும் சவட்டி எடுத்தார். விக்ரம் சுகுமாரன் நடிக்கச் சொல்லிக் கொடுத்ததில் பாதியளவை தாண்டினாலே பெரிய கலைஞனாகி விடலாம். எழுத்து, இலக்கியம் எல்லாவற்றையும் தூர தூக்கி வைத்துவிட்டு, தொன்னூறு நாட்களும் 'வீரத்தேவன்' பாத்திரமாகவே வாழக் கற்றுக்கொண்டேன்.

விக்ரம் சுகுமாரன், ஒரு ராட்சசக் கலைஞன். மக்கிப் போன வணிகச் சினிமாவை புரட்டி பிரித்தெறியும் புதுச் சூறாவளி. ஊன் இன்றி, உறக்கமின்றி அவர் பட்ட பாட்டின் பலன், படம் வெளிவந்ததும் தமிழ்ப் பேருலகம் தலையில் தூக்கி வைத்துக் கொண்டாடும் போது தெரியும். வண்ணநிலவன் குறிப்பிடும் அசல் தமிழ் சினிமாக் கனவு, விக்ரம் சுகுமாரன் போன்ற இளைஞர்களால் நனவாகும்.

வாருங்கள் இளைஞர்களே...! உலக தரத்து உச்சியைத் தொட்டு நிற்கிறது தமிழ் இலக்கியம். களவாடப்படும் எங்கள் கருவூலங்களை கௌரவப் படுத்துங்கள். எங்கள் இலக்கியமும் உங்கள் சினிமாவும் மக்களின் சொத்து. இரண்டும் கைகோர்க்கும் போது சத்யஜித்ராய், ரித்விக் கட்டக், மணி கௌல், ஷ்யாம் பெனகல், அடூர் கோபாலகிருஷ்ணன் ஆவீர்கள் நீங்கள். தமிழ் சினிமாவும் ஈரானிய சினிமா போல் எழும். ■

வாசகர் கடிதம்

போதுமடா சாமி, இவர்கள் கூத்துக்கள்!

சூர்யநிலா, சேலம்:

'தங்கமீன்கள்' பற்றிய எழுத்தாளர் பெருமாள்முருகனின் 'பாவனைப் படம்' கட்டுரை படித்தேன். தானொரு ஆசிரியராக இருப்பதால் படத்தின் உள்புகுந்து அலசி ஆராய்ந்துள்ளார். வரவேற்கத்தக்க முயற்சி. ஆனால், இயக்குநர் ராமின் சமூகப் பார்வையையும் நாம் குறை சொல்ல முடியாது. 'கற்றது தமிழ்' படத்தில் தமிழ் கற்றவர்கள் படும்பாட்டை அழகாகக் காட்சிப்படுத்தியிருப்பார்.

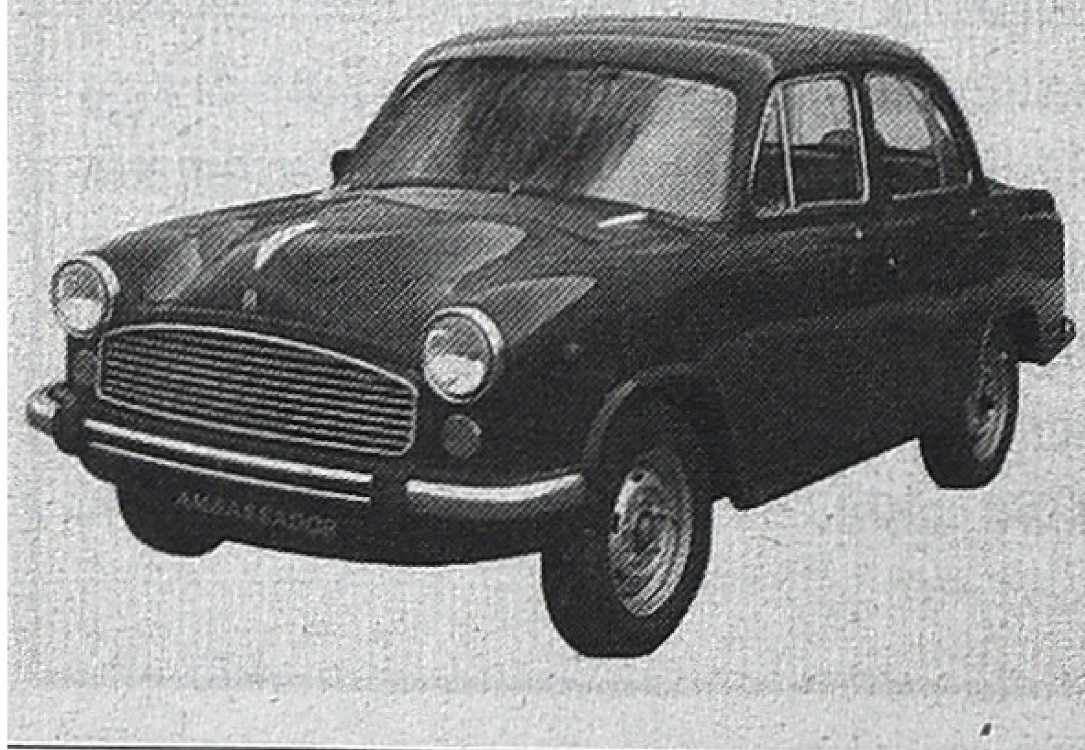
நல்ல படைப்பாளிகளின் படைப்புகள் சினிமாவில் எப்படியெல்லாம் சிதைக்கப் படுகின்றன என்பது பற்றி முன்னமே கேள்விப்பட்டிருக்கிறோம். பொன்னீலன் அண்ணாச்சியின் 'பூட்டாத பூட்டுக்கள்' அனுபவம் இந்தக் கருத்தை மேலும் வலுவடையச் செய்கிறது. புதுமைப்பித்தனின் 'சிற்றன்னை'யை 'உதிரிப்பூக்கள்' படமாகவும், உமாசந்திரனின் 'முள்ளும் மலரும்' நாவலை அதே பெயரில் சினிமாவாகவும் மெருகேற்றிய மகேந்திரனால் மற்ற படங்களில் அதனைச் செய்ய முடியவில்லை என்பது வருத்தத்திற்குரியது. அவரது 'ஜானி', 'நண்டு', 'பூட்டாத பூட்டுக்கள்' போன்ற படங்கள் பெரும் தோல்வியையே சந்தித்தன. ஆனால், இதற்காக மகேந்திரனை மட்டும் குறைசொல்ல முடியுமா? தன் கதையை 'அழகி'யாக எடுத்து பெரும் வெற்றிபெற்ற தங்கர்பச்சான், நாஞ்சில்நாடனின் நாவலை 'சொல்ல மறந்த கதை'யாக்கி மாபெரும் தோல்வியில் விழுந்துவிட்டாரே! நல்ல வேளை ஜெயகாந்தனுக்கு பீம்சிங் கிடைத்தார்.

இந்திய சினிமா நூற்றாண்டு கொண்டாட்டங்களைப் பற்றி இரண்டு பக்கங்களில் மட்டுமே எழுதியுள்ளீர்கள், அரசின் கோமாளித்தனத்திற்கு இதுவே போதுமென்றா? அய்யா வந்தால் அவர்கள் பகுதியை மட்டும் எடுப்பதும், அம்மா வந்தால் இவர்களின் வரலாற்றை மட்டும் பேசுவதும்... போதுமடா சாமி, இவர்கள் கூத்துக்கள். ■

ஐம்பது வருடம் சினிமா வாழ்க்கை!

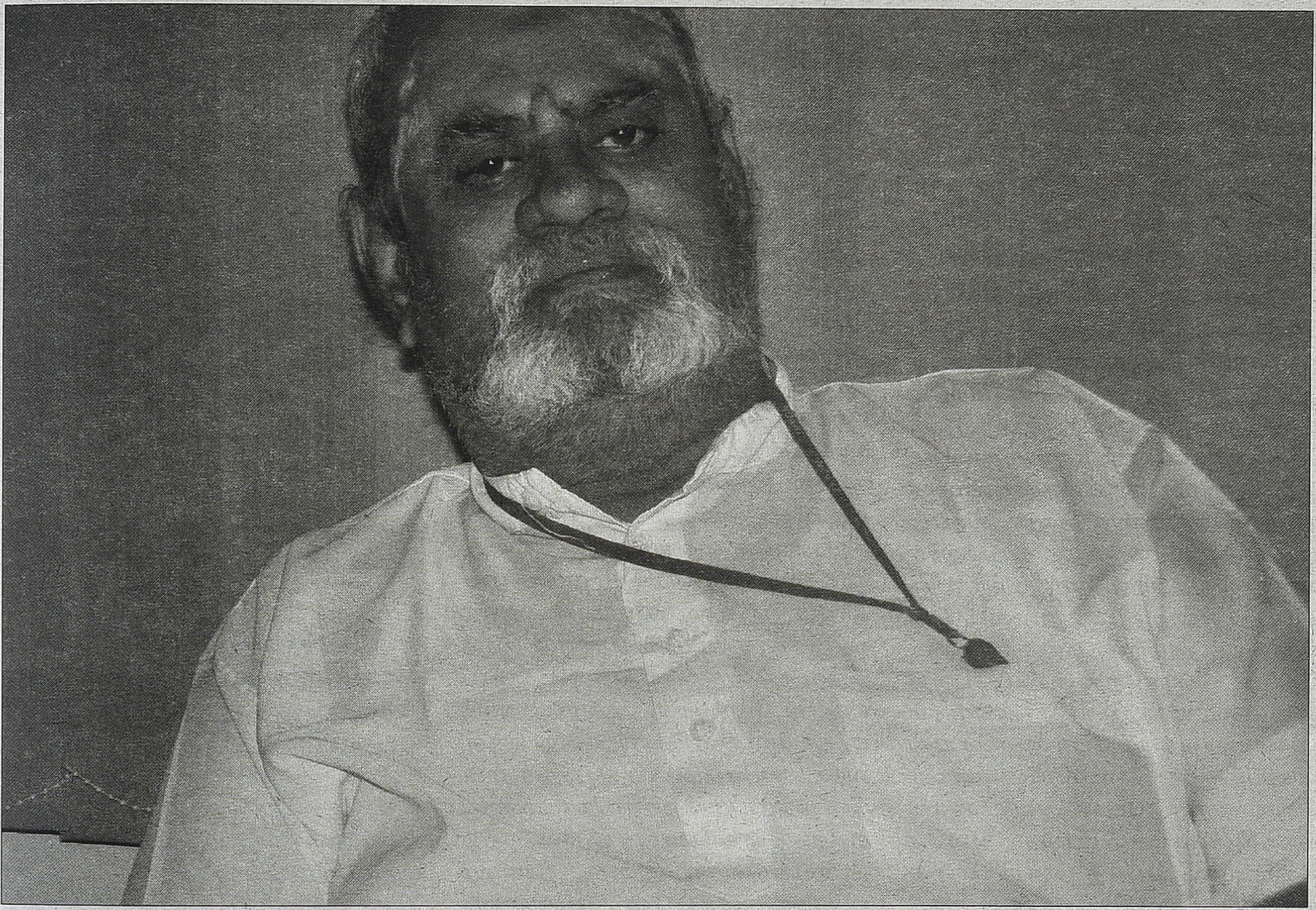
■ வாகன ஓட்டுனர் காளியப்பன்
சந்திப்பு: வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன், ராஜா

தமிழ் சினிமாவில் பல துறைகள் உண்டு. அதில் பணியாற்றுபவர்களை மேல் கீழ் என்று நாங்கள் தரம் பார்ப்பதில்லை. அனைவரையுமே தமிழ் சினிமாவின் முக்கியமான பங்கேற்பாளர்களாக நினைக்கிறோம். அவர்களையும் இணைத்ததுதான் தமிழ் சினிமா வரலாறு என்றே கருதுகிறோம். அவ்வகையில், நாற்பது வருடங்களுக்கும் மேலாக தமிழ் சினிமாவில் ஒரு வாகன ஓட்டுனராக இருக்கும் உங்களது அனுபவங்களும் தமிழ் சினிமாவின் ஒரு பகுதிதான் என்று காட்சிப்பிழை உறுதியாக நம்புகிறது. உங்கள் அனுபவங்களை விரிவாகச் சொல்லுங்கள்?



எனது பூர்வீகம் கோவையை சார்ந்த பல்லடம் எனும் ஊர். எங்கள் அப்பா ஒரு வழக்கறிஞர். நாங்கள் அண்ணன் தம்பிகள் ஐந்து பேர். எல்லாருமே இன்று நல்ல வேலையில் இருக்கிறார்கள். நானும் 'சினிமா டிரைவர் யூனியன்' கௌரவத் தலைவராக இருக்கிறேன். அந்தக் காலத்தில் புல்லாங்குழல் சஞ்சீவ் ராவ் என்று ஒருவர் இருந்தார். அவர் எங்கள் ஊரைச் சார்ந்தவர்தான். எனது முன்னோர்கள் திரைப்படத்துறையில் பணியாற்றியிருக்கிறார்கள். 'ஜூபிடர் பிக்சர்ஸ்' ஹபிபுல்லா, சோமு என்றால் அந்தக் காலத்தில் எல்லோருக்கும் தெரியும். மிக முக்கியமான தயாரிப்பாளர்கள். அவர்களிடம் கருணாநிதி, எம்.ஜி.ஆர். போன்றோர் வேலை பார்த்திருக்கிறார்கள். இப்படி எனக்கு திரைப்படத் துறையுடன் ஒரு சம்பந்தம் இருந்தது.

நான் பன்னிரெண்டு வயதிலேயே வீட்டைவிட்டு வெளியேறிவிட்டேன். அக்காலத்தில் நான் திராவிட இயக்கப் பாடல்களை மேடையில் அழகாகப் பாடுவேன். பெத்தாம்பாளையம் மைனர் பழனிச்சாமி கவுண்டர் என்று ஒருவர் இருந்தார். அவர்தான் ராபின்சன் பூங்காவில் தி.மு.க. ஆரம்பிக்கும்போது முதன்மையாக இருந்தவர். திருப்பூரைச் சார்ந்தவர். அவர், என் பாடும் திறமையைப்



பார்த்து, "நீ ஏன் உன் திறமைய வீண்டிக்கிற, சினிமாவுல போய் சேர வேண்டியதுதானே" என்று சொல்லி, எனக்கு சென்ட்ரல் ஸ்டூடியோவைக் காட்டினார். ஆனால், அங்கு சென்ற பிறகுதான் ஸ்டூடியோவில் சேர்வது அவ்வளவு சுலபம் இல்லையென்று எனக்குத் தெரிந்தது. உடனே நான் கார் ஓட்டக் கற்றுக்கொண்டு திரைப் படத் துறைக்குள் கார் டிரைவராக நுழைந்தேன்.

சென்ட்ரல் ஸ்டூடியோவில்தான் எனக்கு முதலில் வேலை கொடுத் தார்கள். பிறகு, மேகலா பிக்சர்ஸில் வேலை செய்தேன். மேகலா பிக்சர் ஸில் பிச்சாண்டி என்று ஒரு மேனே ஜர் இருந்தார். அவர்தான் எனக்கு வேலை வாங்கிக் கொடுத்தார். பி.எஸ். வீரப்பா அதில் பங்குதாரராக இருந்தார். அவர் மேகலா பிக்சர்ஸை விட்டுப் பிரியும்போது என்னையும் அழைத்துக்கொண்டு சென்றார். அதன்பிறகு நான், பி.எஸ்.வி. பிக்சர் ஸில் வேலை செய்தேன். மேகலா பிக்சர்ஸ் மேனேஜர் பிச்சாண்டியும் பி.எஸ். வீரப்பாவுடன் வந்துவிட்டார். பி.எஸ்.வி. பிக்சர்ஸில் நிறைய நாட் கள் இருந்தேன்.

பி.எஸ்.வி. பிக்சர்ஸில் 'பிள்ளை கனியமுது', 'வீரக்கனல்', 'ஆனந்த ஜோதி', 'ஆலயமணி', 'ஆண்டவன் கட்டளை', 'யார் நீ'... என்று தொடர்ந்து நிறைய படங்கள் எடுத்தார்கள். உண்மையில் நான் சினிமா தொழிலை நன்றாகக் கற்றுக் கொண்டது வீரப்பன் அண்ண னிடம்தான். ஓட்டுநர் தொழிலில் மட்டுமல்லாமல் இரண்டொரு படங்களில் நடிக்கவும் செய்தேன்.

வேறு என்னென்ன படங்களில் நடித்திருக்கிறீர்கள்?

பாக்கியராஜ் அவர்களின் 'இன்று போய் நாளை வா', 'விடியும் வரை காத்திரு' போன்ற படங்கள்; பின் னாட்களில் 'சாட்டை இல்லாத பம் பரம்', 'கரிமேடு கருவாயன்' போன்ற படங்களிலும் நடித்திருக்கிறேன்.

ஐந்து முதல்வர்களுக்கு வண்டி ஓட்டியவர் என்று உங்களைப் பற்றி சொல்கிறார்கள். இது சரியான தகவல்தானா?

உண்மைதான். அறிஞர் அண்ணா அவர்களின் டிரைவராக சண்முகம் அண்ணாச்சி அவர்கள் இருந்தபோது, அவர் வராத சில நேரங்களில் நான்தான் அண்ணாவுக்கு வண்டி ஓட்டுவேன். அதெல்லாம் மறக்க முடியாத அனுபவங்கள். அப்போது, திராவிட முன்னேற்றக் கழகம் தொடங்கியாகிவிட்டது. அண்ணா அதன் தலைவராக இருந்தார். 1962இல் கோவையில் திராவிட முன்னேற்றக் கழகத்தின் பெரிய மாநாடு ஒன்று நடந்தது. அந்த மாநாட்டுக்கு எல்லாரும் புறப்பட்டுக் கொண்டிருந்தார்கள். அன்றைக்கு திடீர்னு ஈ.வி.கே சம்பத்தும் கண்ண தாசனும் கட்சியைவிட்டு வெளியேறி விட்டார்கள். பரபரப்பான சமயம் அது. சிவாஜிகணேசனும் இவர் களோடு இணைந்திருந்தார். அன்றைக்கு மாநாட்டுக்கு வராமல் இருப்பவர்கள் அனைவரையும் இவர் கள் பக்கம் சேர்ந்துவிட்டார்கள்

என்று கருத இடமுள்ள சூழ்நிலை. என்னை யாரும் அப்படி நினைத்து விடக்கூடாது என்பதற்காக எஸ்.எஸ். ராஜேந்திரன் அவர்களைப் பிடித்து கார் ஓட்டுனராக மாநாடு போய் சேர்ந்தேன். ஏனெனில், எனக்கு திராவிட முன்னேற்றக் கழகம் அப்போது அவ்வளவு முக்கியமாக இருந்தது.

அறிஞர் அண்ணா போன்ற ஒரு மனிதரை நாம் இந்த உலகத்தில் பார்க்கவே முடியாது என்றுதான் இப்போதும் நினைக்கிறேன். மிகவும் தனித்தன்மையானவர். எப்போதும் புத்தகங்களைப் படித்துக்கொண்டே இருப்பார்; மிகவும் பெருந்தன்மையாக நடந்துகொள்வார். ஒரு சமயம் பயணத்தின் நடுவில் பாடலூர் என்ற ஒரு ஊரில் கார் டயர் பஞ்சராகி நின்றுவிட்டது. உடனே, டயரைக் கழற்றி பஞ்சர் கடை தேடிச் சென்றேன். அப்போது ஒரு கடையில் இருந்து சண்முகம் அண்ணனுக்கு போன் செய்து விஷயத்தைச் சொன்னேன். அவர் சொன்னார்: "டேய் அவர் கார்ல காத்திருக்கமாட்டார். அவரே ரோட்டுல போற லாரி எதையாச்சும் பிடிச்சி போய்டுவாரு." அதேபோல்தான் ஆனது. டயர் பஞ்சர் பார்த்து காருக்குத் திரும்பினால், அண்ணாவை வண்டியில் காணோம். எனக்கு பதறிப் போய்விட்டது. "என்னடா இது சோதனை" என்று மீண்டும் சண்முகம் அண்ணனுக்கு போன் செய்தேன். "அவருக்கு திருச்சியில ராபின்னு ஒரு நண்பர் இருக்காரு. அவர்கிட்ட போய் இருப்பாரு" என்றார். எப்படி சென்றிருப்பார் என்று எனக்கு இன்றுவரையில ஆச்சர்யம்தான்.

அப்புறம், நானே அண்ணாவைத் தேடிக்கொண்டு புறப்பட்டேன். திருச்சியில் இல்லை. சமயபுரத்தில் அவரைக் கண்டுபிடித்து மாநாட்டுக்கு போய் சேர்ந்தோம். அவரிடம் இருந்த ஒரு முக்கியமான பழக்கம் கூத்து பார்ப்பது. பயணம் செல்கிற போது எங்கேயாவது வழியில் கிராமத்தில் கூத்து நடந்தால் முண்டாசு கட்டிக்கொண்டு கூத்து பார்க்க உட்கார்ந்துவிடுவார். கண்ணதாசனும் இப்படித்தான், குழந்தை மாதிரி.

கண்ணதாசனுடனான உங்கள் அனுபவங்களையும் சொல்லுங்கள்.

கண்ணதாசன் வீட்டருகே பால சுப்ரமணியம் என்று ஒரு பழைய நடிகர் இருந்தார்; அப்பா வேடம் எல்லாம் போடுவார். அவர் வீட்டுக்கு பக்கத்தில் ஜோஸபின் என ஒரு ஹேர் டிரஸ்ஸர் அம்மா இருந்தாங்க. ஜோஸபின் அம்மா அக்காலத்தில் மிகவும் பிஸியாக இருந்தாங்க. பெரிய நடிகைகள் பலருக்கும் அவங்கதான் ஹேர் டிரஸ்ஸர். அவங்க வீட்டுக்கு முன்னால் காலையில் பத்து பன்னிரெண்டு கார்கள் நிற்கும். இந்தப் பக்கம் கண்ணதாசன் வீட்டுக்கு முன்னாலும் பத்து பன்னிரெண்டு கார்கள் நிற்கும். இந்த கார்கள் அணிவகுப்பு இவர்கள் அக்காலத்தில் சினிமாவில் எவ்வளவு பிஸி என்று காட்டும். அப்போது, நான் என் காரை பி.எஸ். வீரப்பன் அண்ணனுக்காக ஓட்டிக்கொண்டு இருந்தேன். நான், கண்ணதாசனை பிக்கப் பண்ண போவேன். ஆனால், அவர் எந்தக் காரில் ஏறுவார் என்று தெளிவாக சொல்லமுடியாது. அவர் மன நிலை எப்படியிருக்கிறதோ அதற்கு தகுந்த மாதிரியான காரில் ஏறிப் போய்விடுவார். இப்படி தினமும் பி.எஸ். வீரப்பன் அண்ணன் கம்பெனிக்காக கண்ணதாசன் வீட்டுக்கு சென்றுவிட்டு அவரை பிக்அப் செய்யாமல் வெறுமனே திரும்பிக்கொண்டு இருந்தேன். ஒருநாள் வீரப்பன் அண்ணனே என் காரில் கவிஞரை அழைத்துக்கொண்டு போக வந்துவிட்டார். கவிஞர் வெளியே வந்தார். உடனே அண்ணன், "என்ன கவிஞரே, பாடல் எப்போ வரும்? இல்லனா சொல்லிடுங்க, 'சட்டி சுட்டதடா கைவிட்டதடா'ன்னு போயிடுறேன்" என்றார். கவிஞர், "என்ன சொன்ன? நல்லா இருக்கே இந்த வார்த்தை" என்று சொல்லிவிட்டு உடனே கார்ல ஏறி உட்கார்ந்தார். பஞ்சு அருணாசலமும் உடன் இருந்தார். மெட்ராஸைச் சுற்றி ஒரு ரவுண்ட் வந்தாங்க. பாட்டை எழுதி வீரப்பன் அண்ணன்கிட்ட கொடுத்தாங்க. அதுதான் 'ஆலய மணி' படத்துல வந்த, 'சட்டி சுட்ட தடா கை விட்டதடா' பாடல்.

சினிமாவில் வாகன ஓட்டியாக இருக்க வேண்டும் என்ற லட்சியத்துடன் வந்திருக்க மாட்டிங்க. வேறு நோக்கம் இருந்திருக்க வேண்டும். சினிமாவில் உங்களின் உண்மையான லட்சியம் என்னவா இருந்தது?

சினிமாவில் பெரிய ஆளாக வேண்டும் என்றால் முதலில் நான் எல்லோருடனும் பழக வேண்டும் என்று நினைத்தேன். அதற்கு டிரைவர் தொழில்தான் சரியானதாக எனக்குப் பட்டது. காரணம், எல்லோருடைய அந்தரங்கமும் டிரைவர்களுக்குத்தான் தெரியும் என்று எல்லோருக்கும் ஒரு நம்பிக்கை இருக்கிறது. அது ஓரளவு உண்மைதான். அவங்கதான் பெரிய மனிதர்களின் வீட்டோடும் ஒன்றி பிணைஞ்சி இருப்பார்கள். பத்திரிகையாளர்கள் கிசுகிசு எழுதனும் என்றால் முதலில் டிரைவர்கள்கிட்டதான் கேப்பாங்க. (ஆனால், நான் அப்படி எந்த விஷயங்களையும் பத்திரிகையாளர்களிடம் சொன்னதில்லை; அது எனக்கு பிடிக்கவும் செய்யாது, தொழில் தர்மம் இல்லை என நினைக்கிறேன்.)

நாங்க ஆர்ட்டிஸ்ட் பிக்அப் போகனும். வரமுடியாது என்று சொல்லுவோம். சரிடா, ஒரு டாக்ஸியாச்சும் பிடிச்சு தாங்கடா என்று பவ்யமாகக் கேப்பார்.

பட நிறுவனங்களில் உங்களை எப்படி ஒப்பந்தம் செய்வார்கள்?

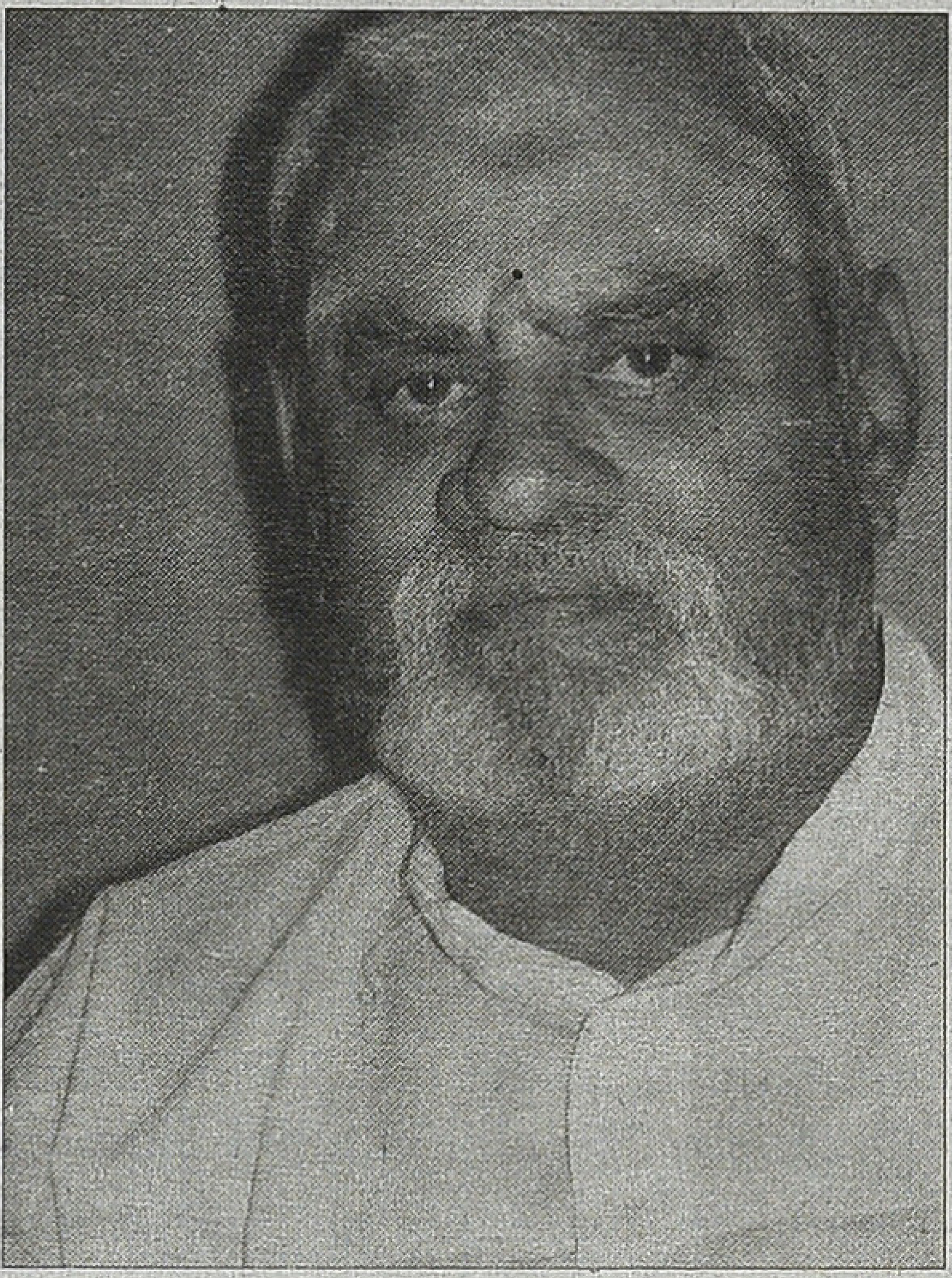
நான் முக்கியமாக வேலை செய்தது பி.எஸ். வீரப்பா அண்ணனிடம்தான். அவர் கம்பெனி நுங்கம்பாக்கம் லேக் ஏரியாவில் இருந்தது. அவரின் சொந்த ஊர் சிவன்மலை. அந்த ஊரில் ஏதோவொரு நோய் பரவ ஆரம்பித்ததும் அவர் பொள்ளாச்சி போய் குடியேறினார். அதனால்தான் அவரை எல்லோரும் பி.எஸ். வீரப்பா என்று கூப்பிட்டாங்க. மிகவும் கஷ்டப்பட்டுத்தான் சினிமா துறைக்கு வந்தார். அவரின் கம்பெனியில் பதினெட்டு கார் இருந்தது. பதினெட்டு டிரைவர்கள் வேலை பார்த்தாங்க. அதில் நானும் ஒருவன். அவர் வீடுதான்

கம்பெனி, நாங்கள் எல்லோரும் அங்கேதான் இருப்போம். அத்தனை வண்டியும் அவருடையதுதான். ஆர்.சி.புக்கிலும் அவர் பேர்தான் இருக்கும். என்றாலும், அவர் வண்டிகளை அழைக்கும்போது காளிமுத்து வண்டி எங்க, நட்ராஜ் வண்டி எங்க, கருப்பையா வண்டி எங்க என்றுதான் கேட்பார். பார்ப்பவர்களுக்கு டிரைவர்கள் வண்டி மாதிரி இருக்கும். சில நேரங்களில், "நாங்க ஆர்ட்டிஸ்ட் பிக்அப் போகனும். வரமுடியாது" என்று சொல்லுவோம். "சரிடா, ஒரு டாக்ஸி யாச்சும் பிடிச்சு தாங்கடா" என்று பவ்யமாகக் கேட்பார். பெயர்தான் வில்லன். ஆனால், அவர் ரொம்ப சாது.

முதலில் பி.எஸ். வீரப்பா அண்ணன் கம்பெனியில் என்னை முப்பது ரூபாய் சம்பளத்துக்கு ஒப்பந்தம் செய்தார்கள். அப்புறம் நாற்பது ஆனது. எனக்கு நன்றாக தெரிந்து கடைசியாக நூறு ரூபாய் வாங்கினேன். நூறு ரூபாய் சம்பளம் வாங்குறபோது நான் செகண்ட் ஆப் டிரைவராக ஆகிவிட்டேன். நான் சொல்வது மாதச் சம்பளம். நாங்கள் தங்குவது, சாப்பிடுவது எல்லாம் வீரப்பா அண்ணன் கம்பெனியில்தான். அவர் என்ன சாப்பிடுவாரோ அதையேதான் நாங்களும் சாப்பிடுவோம்.

செகண்ட் ஆப் டிரைவர் என்றால்?

சினிமா டிரைவர் தொழிலில் 'பர்ஸ்ட் ஆப்', 'செகண்ட் ஆப்' என்று இருந்தது. 'பர்ஸ்ட் ஆப்' என்றால் முதலாளிக்கு ஓட்டுகிற டிரைவர்; பர்சனல் டிரைவர். அவர் வேற யாருக்கும் அந்த கம்பெனியில் வண்டி ஓட்டப் போகமாட்டார். 'செகண்ட் ஆப்' என்றால் பெரிய நடிகைகளை ஷூட்டிங்காக போய் பிக்அப் பண்ணிட்டு வருகிற டிரைவர். 'பிள்ளைகனியமுது' படத்தில் நான் செகண்ட் ஆப் டிரைவராக மாறிவிட்டேன். அஞ்சலிதேவி, தேவிகா, சரோஜாதேவி போன்ற நடிகைகளை நான்தான் போய் படப்பிடிப்புக்கு என் வண்டியில் அழைத்துக்கொண்டு வருவேன். எஸ்.எஸ்.ஆர். ஹீரோ. அவர் மட்டும் புரோடியூஸரோட வண்டியில் வருவாரு. இந்த டிரைவர்தான்



மானேஜரோடு ரொம்ப நெருக்கமாக இருக்கமுடியும். வைத்தியநாதன் என்பவர்தான் பி.எஸ்.வி. பிக்சர்ஸோட மானேஜர். அவருக்கும் நான் கார் ஓட்டுவேன். அவருக்கு நெருக்கமாக இருக்கிறதால் அவர் கொஞ்சம் சலுகைகள் கொடுப்பார். அதேசமயம் வீரப்பா அண்ணன் எங்களிடம் கொஞ்சம் எச்சரிக்கையாகத்தான் இருப்பார். ஏனெனில், மானேஜர்கிட்ட விஷயத்தை சொல்லிடுவோம் என்று நினைத்துக் கொண்டு எங்களிடம் கொஞ்சம் பயப்படுவார். காரணம், மானேஜர் சினிமாவில் அவ்வளவு முக்கியமான ஆளு. அவர் சம்பந்தப்பட்ட துறையில் வண்டி ஓட்டுகிறவன்தான் 'செகண்ட் ஆப் டிரைவர்.' இப்போது உங்களுக்கு புரிந்திருக்கும் என்று நினைக்கிறேன். மானேஜருக்கு வண்டி ஓட்டிட்டா பெரிய சமாசாரம்; அந்த டிரைவர்தான் நடிகைகளுக்கு சம்பளப் பணம் போய் கொடுத்துவிட்டு வருபவன்.

பெரிய நடிகர்களுக்கும் கார்களுக்கும் என்ன உறவு; அதிலும், ஏதேனும் தரம் பார்த்தல் இருக்கிறதா?

நிச்சயம் இருக்கிறது. முன்பு சொன்ன மாதிரி எஸ்.எஸ்.ஆர். போன்ற பெரிய ஹீரோக்கள் எல்லாம் புரோடியூஸர் பயன்படுத்துற காரில்தான் ஏறுவாங்க. எப்படி இருந்தாலும், இன்னும் சொல்லப் போனா அது எவ்வளவு மோசமான தோற்றத்தில் இருந்தாலும், அந்த காரில் தராதரம் பார்க்காமல் ஏறக்கூடிய ஒரே பெரிய ஹீரோ என்.டி. ராமராவ்தான். அவரு இதையெல்லாம் எதிர்பார்க்கவே மாட்டார். காரணம், அவர் எந்த காரில் ஏறி உட்கார்ந்தாலும் தூங்கிடுவார்.

யார் யாருக்கு எந்த வண்டி போக வேண்டும் என்பதை யார் தீர்மானம் பண்ணுவாங்க?

புரொடக்சன் மானேஜர்கள்தான். நான் சொந்தமாக ஒரு அம்பாசிடர் கார் வாங்கிய பிறகு, வேலையை என் வசதிக்கு ஏற்றார்போல் கொஞ்சம் மாற்றிக்கொள்ள முடிந்தது. அப்போது முடிந்தவரை ஊட்டியில் வண்டி ஓட்டுவேன். காரணம், எனக்கு ஊட்டியில் எல்லா லோக்கேஷனும் அத்துப்படி. தமிழ், தெலுங்கு, மலையாளம், கன்னடம், இந்தி படங்களோட ஷூட்டிங்கும் ஊட்டியில் தொடர்ந்து நடந்தது. ஆர்ட்டிஸ்டை அடையாளம் கண்டு, அவர்களைக் குளிக்க வைத்து, சரியான நேரத்துக்கு மேக்கப்போட ஷூட்டிங் ஸ்பாட்டுக்கு கொண்டு போய் சேர்க்கிறது என் வேலை. அதனால் எல்லா மானேஜர்களும் என்னை நம்பி வேலையை ஒப்படைப்பாங்க. அதுவும் நான் பிஸியாக இருக்க முக்கிய காரணம். அப்படி நான் வேலை செய்த மானேஜர்களில் காளிதாஸ், ரங்கராஜ் போன்றவர்களை மறக்க முடியாது.

அவர்கள் எந்தக் கம்பெனியின் மானேஜர்கள்?

சத்யா மூவிஸ், டி.ஆர் ராமண்ணா வோட ஆர்.ஆர். பிக்சர்ஸ், வீனஸ் பிக்சர்ஸ். மேலும், தெலுங்கு படக் கம்பெனிகளிலும் அதிகமாக வேலை பார்த்தேன். அது எல்லாமே தெலுங்கு படக் கம்பெனி மானேஜர்கள் மூலமாகத்தான் வந்தது. அவங்கதான் என்னோட பொறுப்பான நடவடிக்கையை பார்த்துவிட்டு தொடர்ந்து வேறு வேறு கம்பெனிகள் சொல்லி வேலை வாங்கிக் கொடுத்தாங்க. ஒரு காலத்தில் ஊட்டிக்கு எந்த ஆர்ட்டிஸ்ட் வந்தாலும் நான்தான் கோயம்புத்தூர் சென்று அவர்களை ஊட்டிக்கு அழைத்துக்கொண்டு வருவேன்.

எம்.ஜி.ஆர்., சிவாஜி போன்றோருக்கு எப்படி?

எம்.ஜி.ஆருக்கு பிளைட் டிக்கெட் போடனும்; டிரெயின் டிக்கெட் போடனும்; அந்தரங்கமாக ஒரு காரும் ஏற்பாடு செய்து வைத்திருக்க வேண்டும். அவர் மனம்போக்கில் முடிவெடுப்பார். அவர் எதில் வரு வார் என்று கடைசி வரைக்கும் யாருக்கும் தெரியாது. அவர் விருப்பத் துக்குத்தான் கம்பெனி; அவரை யாரும் கேள்வி கேட்க முடியாது. எம்.ஜி.ஆரைப் பொறுத்தவரைக்கும் அவரிடம் வேலை செய்பவர்கள்தான் அவர் மனசுக்கு ஏற்றமாதிரி அனு சரித்துப் போகமுடியும். அதனால், கொஞ்சம் விபரமான டிரைவரைத் தான் அனுப்புவார்கள். நான் எம்.ஜி.ஆருக்கு வண்டி ஓட்டியிருக் கிறேன். ஆனால், எம்.ஜி.ஆரால் நஷ்டப்பட்டாங்க என்று ஒரு கம்பெனியை சொல்லமுடியாது. எல்லோரும் 'நவரத்தினம் படம்' எம்.ஜி.ஆரால் ஓடாமல் போயிடுச்சி; ஏ.பி. நாகராஜன் நஷ்டமானதுக்கு எம்.ஜி.ஆர்.தான் காரணம் என்று சொல்லுவாங்க, அது உண்மை யில்லை. கணேசன்னா (சிவாஜி) நீங்க எப்படி வேண்டுமானாலும் ஏற்பாடு செய்யலாம். அவர் எல்லா வற்றிலும் கம்பெனிகளை அனு சரித்துப் போவார்.

'நவரத்தினம்' படம் எப்படி நஷ்ட மானது?

ஏ.பி. நாகராஜன் கையில் பணமே இல்லாமல் ஊட்டிக்கு ஷூட்டிங் வந்துவிட்டார்; அதுதான் உண்மை. மைசூர் டு ஊட்டி சாலையில் ஏ.பி.என். நின்றுகொண்டு இருக் கிறார். நாங்கள் வீனஸ் பிக்சர்ஸ் படத்தை முடித்துவிட்டுப் போகி றோம். படம் 'என் அண்ணன்' என்று நினைக்கிறேன். அல்லது, 'ஊருக்கு உழைப்பவன்' ஆக இருக்க வெண் டும். வழியில் ஏ.பி.என். அவர்களை சந்தித்தபோது அவர் பணம் இல்லை என்கிற விஷயத்தைச் சொன்னார். அப்புறம், எம்.ஜி.ஆர். தான் பணத்தைக் கொடுத்து படத்தை தொடர்ந்து எடுக்கச் சொன்னார். அதற்கு ஈடாக ஏ.பி.என். ஆழ்வார்பேட்டையில் இருந்த டப்பிங் தியேட்டரை எழுதி எம்.ஜி.ஆருக்கு கொடுத்தார். ஆனாலும், படம் ஓடவில்லை. எம்.ஜி.ஆர்., ஆழ்வார்பேட்டை டப்பிங் தியேட்டரை திருப்பி ஏ.பி. என்னுக்கே கொடுத்துவிட்டார். அதன்பிறகும், கெட்டபெயர் மட்டும் எம்.ஜி.ஆருக்கு வந்தது. நான் என்ன நடந்தது என்பதை பக்கத்தில் இருந்து பார்த்தவன் என்பதால், இந்தக் குற்றச்சாட்டில் உண்மையில்லை என்பதை உணர்வேன்.

ஊட்டியில் வேலை செய்யும்போது எப்படி உங்க வேலைகளை திட்ட மிடுவீங்க; ஏனெனில், சென்னை யிலும் வேலைகள் இருக்குமில் லியா?

பெரும்பாலும் காரை நான் என் கட்டுப்பாட்டில் வைத்திருப்பேன். இப்போது போல் அப்போது யூனியன் எல்லாம் கிடையாது. அதனால், கார் டிரைவர் மற்றும் ஓனர்களான நாங்களே எங்கள் வேலையை திட்டமிட்டு மேனேஜர்கிட்ட சொல்லிடுவோம். அவர்களும் புரிந்துகொள்வார்கள். அதேசமயம் மேனேஜர்களின் திட்டங்களுக்குள் கட்டுப்பட்டுத்தான் எங்கள் திட்டங் கள் இருக்கும்.

சினிமா கம்பெனிகளில் சரியாக பணம் கொடுக்காமல், திவாலாகப் போவது சகஜமான விஷயம். அப் படியான அனுபவங்கள் ஏதும் உங் களுக்கு ஏற்பட்டிருக்கிறதா?

நிறைய இருக்கிறது. பெரிய கம்பெனிகளிலேயே சில சமயம் அப்படி ஆகும். பொதுவாக பாதிக்கப்படுவது நாங்களும்தான். என்றைக்கு கோடம்பாக்கம் ரெயில்வே கதவை இடித்து, பாலம் கட்டினார்களோ அன்றைக்கே இதெல்லாம் தொடங்கிவிட்டது. கதவு இருக்கும்போது ஒரு வரைமுறை இருந்தது. பாலம் வந்தபிறகு எல் லோரும் ஓடிவந்து சினிமா எடுக்க ஆரம்பித்துவிட்டார்கள். அதில் தராதரம் தெரியாமல் போய் இப்படி யான குளறுபடிகள் நிறைய வந்தது. முன்பு இப்படிப்பட்ட ஆட்கள்தான் சினிமாவுக்கு வரவேண்டும் என்று ஒரு கட்டுப்பாடு இருந்தது. இன்று அது இல்லை. இன்று யாரு வேண்டு மானாலும் சினிமாவுக்கு வரலாம் என்றாகிவிட்டது. அதன்பிறகுதான் இது மாதிரியான சம்பளபாக்கி பிரச்சினை வந்தது. கேட் இருக்கிற வரை ஒரு சின்னத்தடை இருந்தது; இன்னிக்கு அது இல்லாமல் ஆகி விட்டது. அதான் பிரச்சினை.

எம்.ஜி.ஆர். படங்களில் உங்களுக்கு எப்படி வேலை கிடைத்தது?

நான் பிரதானமாக வேலை செய்தது பி.எஸ். வீரப்பா கம்பெனியில்தான். அவர்களின் தயாரிப்பு மெல்லக் குறைகிற சமயம், திராவிட முன்னேற்றக் கழகம் ஆட்சியைப் பிடித்தது. அப்போது எம்.ஜி.ஆர். பிஸியாக இருந்த சமயம். அவர் வெற்றிப் படங்களில் அதிகமாக இருந்தார். அப்போது சத்யா ஸ்டூடியோ மானேஜர் பத்மநாபன்தான் எனக்கு வேலை கொடுத்தார். அதே சமயம் நான் வீனஸ் பிக்ஸர்சிலும் வேலை செய்தேன். இதனால் நான் எம்.ஜி.ஆர். முன்னால் அதிகமாக

> என் கல்யாணத்துக்கு வந்த எம்.ஜி.ஆர்., ஆசீர்வாதம் செய்தவர், என் மனைவியிடம், நீதான் இவனை சரி பண்ணி கொண்டாரனும் என்று சொல்லி விட்டுப் போனார்.

சுற்றிக்கொண்டிருப்பேன். பார்க்கும் போது, ஜானகி அம்மா, அவர்களின் குடும்ப வேலைகள் இருந்தால் என்னைக் கூப்பிடுவாங்க. அதனால், 'உலகம் சுற்றும் வாலிபன்', 'அரச கட்டளை' போன்ற படங்களில் வேலை செய்தேன்.

எண்ணிச் சொன்னால் ஒரு பத்து தடவை எம்.ஜி.ஆருக்கு வண்டி ஓட்டி யிருப்பேன். அவர் வண்டியில் ஏறின உடனே கேட்குற முதல் கேள்வி, "சாப்பிட்டியா" என்பதுதான். சரி யாகச் சொன்னால், "ஏலே சாப் பிட்டியாலே" என்று கேட்பார். "ம்" என்றதும் அமைதியாகிவிடுவார். பின்னாடி தோள்புறமாக ஒரு அழுத்து அழுத்துவார். நான் அக்காலங்களில் கொஞ்சம் விளையாட்டாக இருப் பேன். கொஞ்சம் வேகமாகப் பேசி டுவேன். எம்.ஜி.ஆர். எப்பொழு தாவது திடீர் என்று பணம் கொடுப்பார். "நீங்க எதுக்கு கொடுக் குறீங்க, நான் உழைக்கல. எனக்குப் பணம் வேணாம்" என்று திமிராகப்

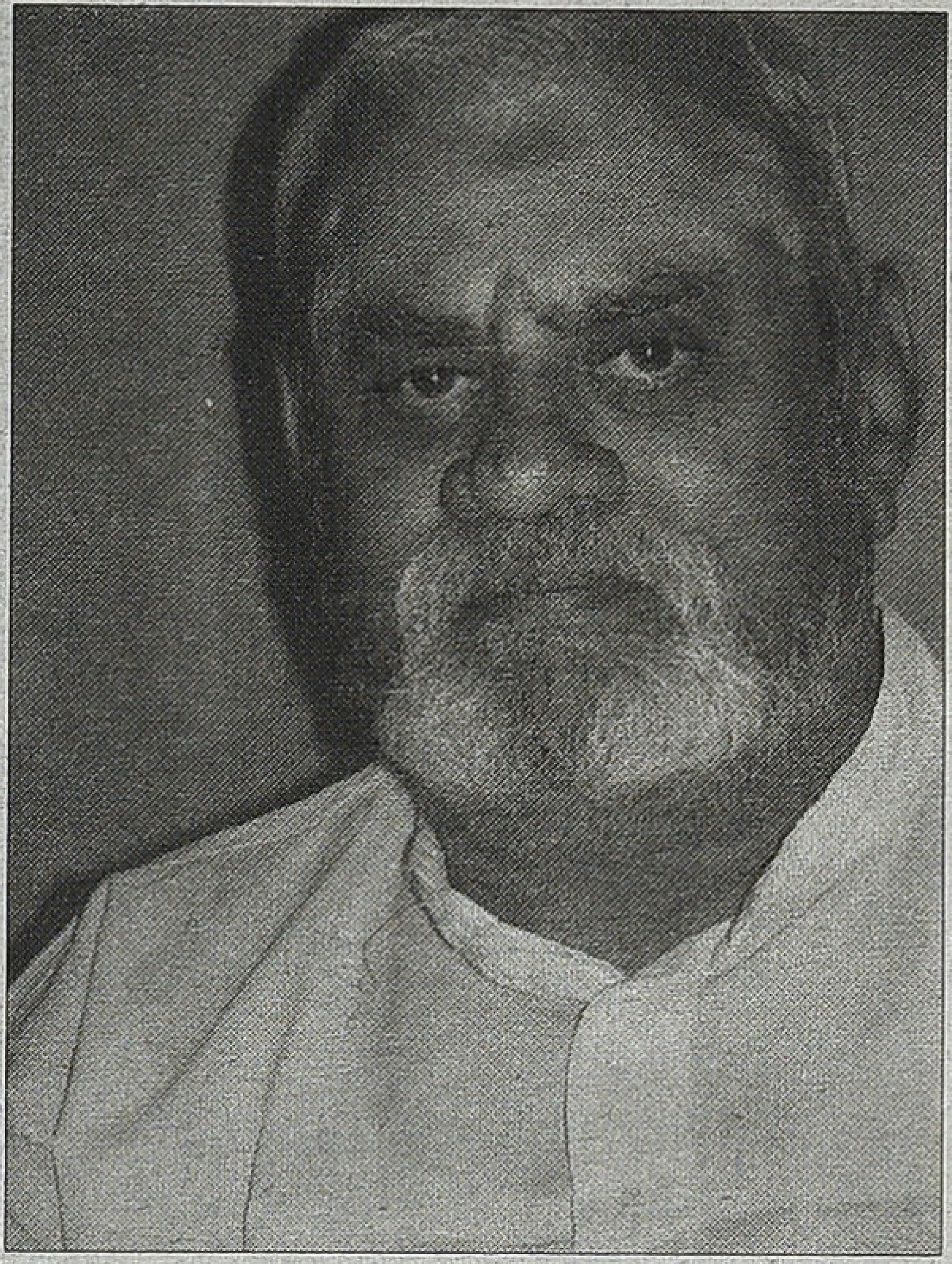
பேசிவிடுவேன். ஏனெனில், அவர் அவ்வளவாக எங்கிட்ட பேச மாட்டார். ஒரு வார்த்தைகூடப் பேச நேரம் இல்லாதவர்கிட்ட எதுக்கு பணம் வாங்கனும்னு எனக்குக் கோபம். இதனால், என் கல்யாணத் துக்கு வந்த எம்.ஜி.ஆர்., ஆசீர்வாதம் செய்தவர், என் மனைவியிடம், "நீதான் இவனை சரி பண்ணி கொண்டாரனும்" என்று சொல்லி விட்டுப் போனார்.

நீங்கள் தி.மு.க.வில் மிகவும் ஈடு பாடாக இருந்ததாகச் சொன்னீர் கள். கட்சியிலிருந்து எம்.ஜி.ஆர். பிரியும் போது உங்கள் நிலைப்பாடு என்ன?

நான் எம்.ஜி.ஆரோடு போய் சேர்ந்துவிட்டேன். அவரின் படங் களில் அதிகமாக நான் வேலை செய்ததும் ஒரு முக்கிய காரணம். எம்.ஜி.ஆர். சொல்லி ஒருமுறை 'விடுதலைப்புலிகள்' தலைவர் பிரபாகரனுக்கும் வண்டியோட்டி இருக்கிறேன். ஒருமுறை பிரபாகரனும் அவரது எதிரிகளும் சண்டை போட்டுக்கொண்டார்கள், ஞாபகம் இருக்கிறதா? அப்போதுதான், எம்.ஜி.ஆர். என்னை அழைத்து, பிரபாகரனை கூட்டிக்கிட்டு வரச் சொன்னார். நான், பாண்டிபஜாரில் ஒரு இடத்திற்கு சென்று பிரபாகரனை அழைத்துக்கொண்டு எம்.ஜி.ஆர். வீட்டுக்குப் போனேன். அப்போது எம்.ஜி.ஆர்., பிரபாகரனிடம் சத்தம் போட்டார். "ஒரே ஊர்க்காரர்களாக இருந்துகிட்டு, வெளியூர் வந்து நீங்க இப்படி அடிச்சிக்கலாமா" என்று கேட்டார். பிரபாகரன் அமைதி யாகத்தான் இருந்தார்.

எம்.ஜி.ஆருடன் இருந்ததால் அவருடன் சென்றீர்கள். ஆனால், அ.தி.மு.க. ஆதரவாளராக மாறி யது எப்படி?

நான் முழுமையான திராவிட இயக் கத்துக்காரன்தான். எல்லாவற்றையும் சூழல்தான் மாற்றிவிட்டது. தி.மு.க. பொதுக்குழு ராஜேஸ்வரி மண்ட பத்தில் நடந்தது. நாங்களும் அதில் கலந்துகொண்டோம். சத்யா ஸ்டுடியோ பத்மநாபன் எங்களை வேவு பார்க்க அனுப்பினார். மாநாட்டில் எங்களை யாரும் எம்.ஜி.ஆர். ஆள் என்று நினைக்கவில்லை. ஏனெ னில், அன்றுவரைக்கும் நாங்கள்



எல்லோரும் தி.மு.க. ஆளாகத்தான் அடையாளம் காணப்பட்டோம். அந்தப் பொதுக்குழுவில் என்.வி. நடராசன் வேகமாக பேப்பரைத் தூக்கி எறிந்து எம்.ஜி.ஆருக்கு எதிராகப் பேசினார். அவர் சினிமாக் காரர் கிடையாது. முரசொலி மாறன் தலையில் அடித்துக்கொண்டு என்.வி. நடராஜனிடம், "வேணாம் மாமா வேணாம் மாமா" என்று சமா தானப்படுத்தினார். உண்மையைச் சொன்னால், கலைஞர் அமைதி யாகத்தான் அந்த பொதுக்குழுவில் உட்கார்ந்திருந்தார். மதுரை முத்து கொஞ்சம் வேகமாக இருந்தார்.

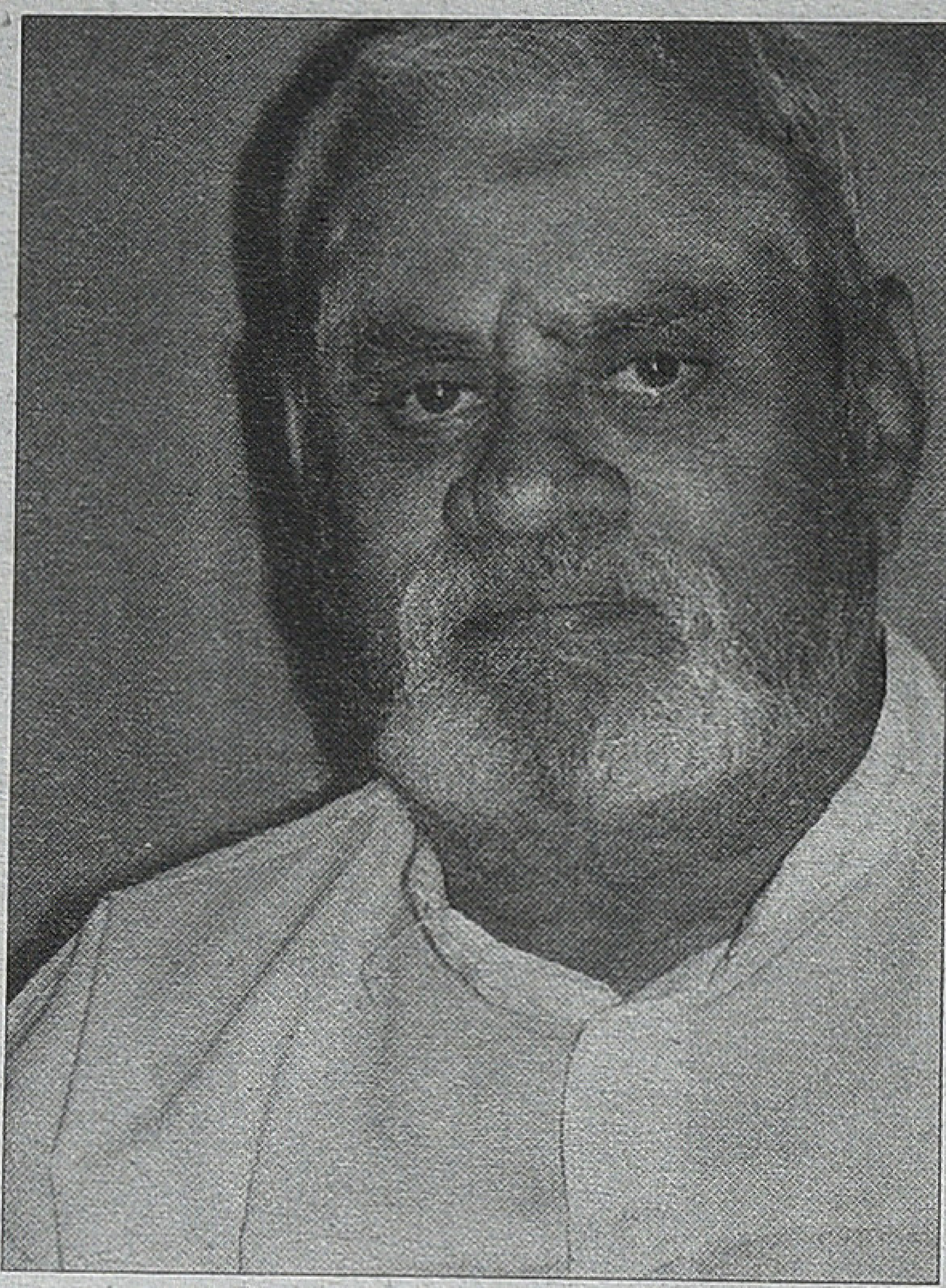
டிரைவர்ஸ் யூனியன் எப்படி தொடங்கப்பட்டது?

நிமாய் கோஷ், எம்.பி. சீனிவாசன், டி. சலபதிராவ், ஹேன்றி டேனியல் போன்றோர்களின் வழிகாட்டுதல்படி சினிமா யூனியன்கள் துவங்கப்பட்டன. டிரைவர்ஸ் யூனியனை *1980*ஆம் வருடம் துவக்கினோம். மோகன் காந்திராமன், மலைச்சாமி ஐ.ஏ.எஸ். போன்றோரும் முக்கிய காரணம். எம்.ஜி.ஆர். மற்ற யூனியன்களை சொசைட்டியாக வைத்திருந்தார். நாங்கள்தான் ட்ரேட் யூனியனாக ஃபார்ம் ஆனோம். டிரைவர்ஸ் யூனிய னோட பெரிய விஷயம் அதுதான். பாண்டிபஜாரில் எங்க யூனியனைத் துவக்கினோம். நாங்களும் பெப்சியும் தயாரிப்பாளர்கள் சங்கமும் ஒரு ஒப்பந்தம் போட்டு சம்பளங்களை ஒரு வரைமுறை செய்துகொண்டோம். *25* ரூபாய் சம்பளம், ஒன்றரை ரூபாய் பேட்டா துவங்கி, ஐம்பது ரூபாய் ஆகி இன்று ஆயிரத்து ஐநூறு ரூபாய் வாங்குறோம். ஆனால், *25* ரூபாயாக இருக்கும்போது என்ன சிக்கல் இருந்ததோ அதே சிக்கல்தான் ஆயிரத்து ஐநூறு ரூபாய் வாங்கும் இன்றும் இருக் கிறது. அதையும் ஒழுங்காக வாங்க முடியாமலும் போகிறது. சில கம் பெனிகள் ஏமாற்றவும் செய்கிறது. பெரும்பாலும் பெரிய கம்பெனிகள் ஒழுங்காகக் கொடுத்துவிடுவார்கள். மற்றபடி சிக்கல், குளறுபடிகள் எல்லா இடத்திலும் இருக்கத்தான் செய்கிறது.

பொதுவாக சினிமாக்காரர்களுக்கு திருமணம் ஆகுவது சிரமம். உங் களுக்கு எப்படி? அதிலும் நீங்க வாகன ஓட்டுநர் வேற?

உண்மைதான். கல்யாணத்துக்கு முன்பு வீடுகூட கொடுக்கமாட்டாங்க. அதனால், சினிமா கம்பெனியிலேயே தங்கிடுவோம். நான் என் சொந்தக் கார பெண்ணைத்தான் கல்யாணம் பண்ணிக்கிட்டேன். 'மதுரை மீட்ட சுந்தரபாண்டியன்' ஷூட்டிங் போது தான் எனக்கு திருமணம் ஆனது. அப்போது நடந்த ஒரு சம்பவம் எனக்கு நல்லா ஞாபகம் இருக் கிறது. 'தாயகத்தின் சுதந்திரமே நம் கொள்கை' ஒரு பாட்டு வரும் அப்படத்தில். அந்தப் பாட்டை எஸ்.பி. பாலசுப்ரமணியம்தான் பாட வேண்டும் என்று எம்.ஜி.ஆர். நினைத்தார். ஆனால், இறுதியில் டி.எம்.எஸ்.தான் பாடினார். ஹைபிட்ச் என்கிறதால் அப்பாட்டை டி.எம்.எஸ்.ஸால்தான் சரியாகப் பாட முடிந்தது. 'மதுரை மீட்ட சுந்தரபாண்டியன்' ஷூட்டிங் மைசூர் பேலஸில் நடந்தது. அங்கே ஒரு குறிப்பிட்ட நாட்களுக்குள் ஷூட் டிங்கை முடித்துவிட வேண்டும் என்று சட்டதிட்டம் வைத்திருந் தாங்க. அதன் காரணமாக பாட்டை உடனே முடித்தார்கள். வாஹினி ஸ்டுடியோவில் கோட்டீஸ் வரராவ் என்பவர்தான் ரிக்கார்ட் பண்ணினார். மறுபடியும் எம்.ஜி. ஆருக்கு திருப்தியில்லை. வேறு வழியில்லாமல் எம்.எஸ்.வி. மீண்டும் ஏதோ திருத்தம் செய்து பிரமாதமாக மாற்றிவிட்டார்.

மணி மூன்றரை இருக்கும். அந்த பிளேபேக் டேப்பை எடுத்துக் கொண்டு நான் மைசூர் போக



மதுரை மீட்ட சுந்தரபாண்டியன் செக்ண்ட் ஷெட்யூல்லதான் என் திருமணம் நடைபெற்றது. பெண் வீட்டுக்காரர்கள் என்னைப் பிடித்துப்போய்தான் பெண் கொடுத்தார்கள்.

வேண்டும். இப்போது போல அது நாகரா இல்லை; பிளேபேக் போல சுத்தமான சிங்க் எதிலும் கிடையாது. பிரேம்ல சரியாக உட்காரும். பிளேபேக்கை கையில சுற்ற வேண்டும். மார்க் பண்ணுறது பெரிய சவால். ஆனால், நான் டேப் வாங்குவதற்கே நாலரை ஆகிவிட்டது. நான் மறுநாள் காலையில் ஆறு மணிக்கு மைசூர் பேலஸில் உள்ள தர்பார் செட்டுக்கு போயே ஆகவேண்டும். நான் இங்கிருந்து காரை வேகமாக விரட்டுகிறேன். அன்றைக்கு இப்போது போல் பெரிய ரோடு எல்லாம் கிடையாது. எம்.எஸ்.39113 என்பது வண்டி நம்பர். சினிமாவில் ரொம்ப ஃபேவரைட் என் வண்டி. அந்த வண்டியில் மலையில் ஏறுகிறேன். எங்கும் ஒரே கருமை. அங்கே பிடித்த பேய் மழை, நான் மைசூர் ஒழுங்காகப் போய் சேருவேனா என்கிற சந்தேகத்தை உருவாக்கிவிட்டது. அந்த மலையைக் கடந்து கீழே இறங்கினால் பயங்கரமான காற்று. எப்படியாவது குல்பார்க் போய்விட வேண்டும் என்று நினைத்தேன். அங்கே போய் விட்டால் கொஞ்சம் ஈஸி. குல்பார்க் டு கோலார் ரோடு நல்ல ரோடு. அதனால் எப்படியாவது போய்விட வேண்டும் என்று நினைக்கிறேன். முடியவில்லை. வேறு வழியில்லாமல் எப்படியோ அடிச்சி பிடிச்சி அங்கெங்க விழுந்துகிடந்த மரங்களைக் கடந்து இரவு ஒன்பதரை மணிக்கு பெங்களூர் போய் சேர்ந்து விட்டேன். ஆனாலும், மழை விட்டபாடில்லை. எனக்கு ரொம்ப பயமாகப் போய்விட்டது. ஏனெனில், நான் போகிற வேலை எம்.ஜி.ஆர். சமாச்சாரம். ரொம்ப விபரீதமான விஷயம். ஒரு வழியாக மைசூர் ரோட்டைப் பிடித்துவிட்டேன். ஆனாலும், என்னால் நடுஇரவு ஒரு மணி வரை மைசூரை நெருங்க முடியவில்லை. அவ்வளவு பெரிய மழை; பெருங்காற்று. மைசூரில் மாத்துர் என்று ஒரு ஊரு வரும். அதைச் சுத்திக்கிட்டு போனால் சென்னபட்டினம் என்று ஒரு ஊரு வரும். அதைத் தாண்டி எப்படியோ மாண்டியா போய் சேர்ந்துவிட்டேன். மாண்டியா போனால் மைசூர் போவது ரொம்ப சுலபம். மாண்டியா போகும்போது மணி ஐந்து. அங்கிருந்து ஐம்பது கிலோ மீட்டர் மைசூர். இன்னும் ஒரு மணிநேரத்தில் நான் ஷூட்டிங் ஸ்பாட் போயே ஆகவேண்டும். இன்னும் காரை விரட்டு விரட்டு என்று அழுத்தினேன். எப்படியோ நேரத்தோடு போய் சேர்ந்துவிட்டேன்.

எம்.ஜி.ஆர். ராஜேந்திரவிலாஸில் தங்கியிருந்தார். அது மைசூர் மகாராஜாவின் பேலஸ். அங்கே போய் சேர்ந்த பிறகுதான் எனக்கு மூச்சே வந்தது. எம்.ஜி.ஆர்., "என்ன வந்துட்டானா'' என்று ஆச்சர்யமாக கேட்டிருக்கார். இந்த வேலையை சினிமா டிரைவர் மட்டும்தான் செய்யமுடியும். வேறு ஒருவராலும் முடியாது. ஏனெனில், எங்களுக்கு நேரத்தோட அருமையும் பிரச்சினையோட தீவிரமும் தெரியும்.

'மதுரை மீட்ட சுந்தரபாண்டியன்' செக்ண்ட் ஷெட்யூல்லதான் என் திருமணம் நடைபெற்றது. பெண் வீட்டுக்காரர்கள் என்னைப் பிடித்துப்போய்தான் பெண் கொடுத்தார்கள்.

இவ்வளவு சொல்கிறீங்க, கார் சேஸிங் போல ஏதாவது காட்சிகளில் சினிமாவில் நடித்திருக்கீங்களா?

கொஞ்ச நாள் அதுவும் செய்திருக்கிறேன். ஒளிப்பதிவு மேதை கர்ணன் ஸார் கார் சேஸிங் எடுத்த போதெல்லாம் என்னை அழைப்பார். 'பெண்ணே நீ வாழ்க' படத்தில் நான்தான் கார் சேஸிங் பண்ணியிருக்கேன். 'காலம் வெல்லும்' படத்தில் ஜெய்சங்கருக்கு டூப்பாக சேஸிங் பண்ணி என் முதுகு எலும்பு உடைந்து போனது. நான் ஆறு மாசம் படுக்கையிலேயே இருந்தேன். அந்தப் படத்தில் என் பெயரை டைட்டிலிலேயே போட்டார் டைரக்டர் பி.கே. காளியப்பன். சேஸிங் டைரக்டர் என்று வரும். கார் டைவ் அடிக்கும் போது பெல்ட் கட்டாகி நான் காரில் இருந்து விழுந்து விட்டேன்; சரியான அடி. இன்று வரைக்கும் அதன் பாதிப்பு இப்பொழுதும் என் உடலில் உள்ளது. சமீபத்தில்தான் நானும் டாக்டரும் கண்டுபிடித்தோம். ஸ்கேன் எடுத்து பார்த்தால், ஒரு எலும்பு இன்னொரு எலும்போடு சேர்ந்து வளர்ந்து, அறுவை சிகிச்சை வரை வந்திருக்கிறது. அதற்குக் காரணம் அந்த விபத்துதான்.

அந்தக் காலத்துல ஷூட்டிங்கில் பயன்படுத்துகிற கார்களை யாரிடமிருந்து வாடகைக்கு எடுப்பிங்க?

ஒக்கலிக ராஜான்னு ஒருத்தர் இருந்தார். தெலுங்கை தாய் மொழியாக கொண்டவர். உண்மையில் ஒரு காலத்தில் ராஜா அவர். அவருடையதுதான் அந்த கார் எல்லாம். அவர் அக்காலத்தில் தினுசு தினுசாக கார் வைத்திருந்தார். நீங்கள் பார்க்கிற பழைய சினிமாவில் வருகிற அத்தனை கார்களும் அவரோடதுதான். அவர் வாடகைக்கே விட்டுக்கொண்டு இருந்தார்.

இந்தி பிரசார சபா தெருவில் இருந்த கிருஷ்ணா பிக்சர்ஸ்காரர்களும் கார் வைத்திருந்தாங்க. கிருஷ்ணா பிக்சர்ஸ் 'மதுரை வீரன்' எடுத்தவர்கள். விதவிதமாக சோறு போட்டு சாதனை செய்தவர்கள். லேனா செட்டியார் என்பவர் அதன் தயாரிப்பாளர். காலையில் மணி அடித்துக்கொண்டு ஒரு வண்டி

வரும். அந்த வண்டியில் வருகிற புரொடக்சன் ஆளு ஒரு இட்லி வைப்பார்; ஒரு இடியாப்பம் வைப்பார்; ஒரு பணியாரம், ஒரு வடை என்று விதவிதமாகப் போகும். இட்லிக்கு மீன் குழம்பு வைத்த கம்பெனி அதுதான். சோறு போட்டே திவாலான கம்பெனி என்று நாங்க வேடிக்கையாகச் சொல்லுவோம். சாப்பிடலைனா அவர்களை அடித்துவிடுவார்கள் என்றால் எப்படிப்பட்ட கம்பெனியாக இருக்கும் பார்த்துக்கொள்ளுங்க.

கார் ஓட்டியதில் அந்தக் கால நடிகர்களுக்கும் இந்தக் கால நடிகர்களுக்கும் என்ன வித்தியாசத்தை உணர்கிறீர்கள்?

பழைய நடிகர்கள் ஒரு குடும்பம் மாதிரி பழகுவார்கள். அவர்கள் குடும்ப சாப்பாட்டையே எங்களுக்கும் பரிமாறுவார்கள். டிரைவர்கள் மீது ஒரு மரியாதையும் அன்பும் வைத்திருப்பார்கள். ஆனாலும், இரண்டு பேருக்கும் இடையே ஒரு இடைவெளி இருந்தது. அதனாலேயே ஒரு மரியாதை, பயம் இரண்டு பக்கமும் இருந்தது என்று சொல்லலாம். சந்திரபாபு போன்ற ஒரு அகங்காரம் பிடித்த நடிகரைப் பார்க்கவே முடியாது. அவர், தான் பிடித்த முயலுக்கு மூன்று கால் என்று நினைக்கிறவர். ஆனால், உரிமையோடு பேசுவார். "டேய் எங்கியும் போய்டாத. நான் இன்னிக்கு உன் கார்லதான் வரப்போறேன்" என்று சொல்லிவிடுவார். சில சமயம் கொஞ்சம் அடாபுடான்னுகூட பேசுவார். சிவாஜிகிட்ட அன்புதான் அதிகமாக இருக்கும். எம்.ஜி.ஆர். செட்டுக்கு வந்துவிட்டார் என்றால் அத்தனையும் கப்சிப் என்று ஆகிவிடும்; அவ்வளவு அமைதியாக இருப்போம் நாங்கள் எல்லாம். அன்று நாங்கள் கம்பெனிக்கு கட்டுபட்டு வேலை பார்த்தோம். அது ஒரு குடும்பம் மாதிரி.

இப்போது அப்படியல்ல; இப்போது நடிகரும் டிரைவரும் ஒரே மாதிரிதான் டிரஸ் பண்ணுகிறார்கள். யாருக்கும் யாரும் சளைத்தவர்கள் இல்லை என்றாகிவிட்டது. இரண்டு பேரும் ஒன்றாக டீ சாப்பிடப் போகிறார்கள். அதனால், எல்லாமே வெட்டவெளிச்சமாகிவிட்டது. அன்று கம்பெனி இந்த கார்தான் என்று சொன்னால் அதை எல்லோரும் கேட்டுக்கொள்வார்கள். இன்று இன்னொவா கார்தான் வேண்டும் என்று கேட்டு வாங்கிப் போகிறார்கள்.

ஐம்பது வருடங்களாக திரைத் துறையில வாகன ஓட்டுனராகவே இருந்திருக்கிறீர்கள். இந்த அனுபவம் உங்களுக்கு திருப்தியை கொடுக்கிறதா?

ஐம்பது வருடங்கள் நான் இத்துறையில் தாக்குப்பிடித்திருக்கிறேன் என்றால், அதற்கு முதல் காரணம் கலையின் மீதுள்ள ஈடுபாடு. எனக்கு பரம திருப்தி. என் வாழ்க்கை இப்படி அமைந்தது என் பாக்கியம் என்றே சொல்லலாம். ■

பெருமாள்முருகனும் தங்கமீன்களும்!

■ கல்யாணராமன்

'காட்சிப்பிழை', அக்டோபர் 2013 இதழில் வெளிவந்துள்ள 'தங்கமீன்கள்: பாவனைப்படம்' எனத் தலைப்பிட்ட பெருமாள்முருகனின் கட்டுரையைக் கண்டு அதிர்ச்சியும் ஏமாற்றமும் அடைந்தேன். ஒரு 'சினிமாவை' எப்படி அணுகக்கூடாது என்பதற்கும், ஒரு 'வெறுங்குற்றஞ்சாட்டலை'க் கலையைப் பேணும் பாவனையுடன் எப்படிச் செய்யக்கூடாது என்பதற்கும் இவ்விமர்சனம் ஒரு மோசமான முன்னுதாரணமாகிறது. பொதுவாகத் தமிழில் செய்யப்படும் பெரும்பாலான இலக்கிய விமர்சனங்களும் சரி, அரசியல் மற்றும் சினிமா விமர்சனங்களும் சரி, முழுமையை- அதன் பல்வேறு கோண வட்டச் சதுரப் பரப்புகளுடன் - கணக்கிலெடுக்காமல் செய்யப்படும், பகுதிகளைப் பற்றிய காய்தலும் உவத்தலுமான கருத்துத் தீர்ப்புகளே! திட்டவட்டமான விவாதங்களுடன் கூடிய, அடுத்தகட்ட நகர்வைச் சாத்தியப்படுத்தும் உண்மை சார்ந்த உரையாடல்களாக அவை இருப்பதில்லை. இப்பொதுப்போக்கிற்குப் பெருமாள்முருகனும் விலக்கல்லர் என்பதை அறிவது, என் மனதுக்கு உவப்பானதாக இல்லை.

'கற்றது தமிழ்' ராமின் 'தங்கமீன்கள்' வழமையான ஒரு தமிழ்ப் படம் இல்லை என்பதைப் புரிந்துகொள்ளப் பெரிய 'சினிமா அறிவு' தேவையில்லை. இப்படத்தில் 'காதல்' காட்சிகளோ, இரட்டை அர்த்த வசனங்களோ, செயற்கையான திருப்பங்களோ, பாடல்களென்ற பெயரில் விரியும் ஆபாசங்களோ, சண்டைகளோ சிறிதும் இல்லை. 'கதை'யைக் காயடித்துவிட்டுக் காட்சி ஜோடனைகளையும் வசன ஆரவாரங்களையும் வித்தியாசம் என்ற நினைப்பிலான வக்கிரங்களையும் பிருமாண்டப் புனைவுகளையும் நம்பி 'சினிமா' செய்வதைத் 'தங்கமீன்கள்' தவிர்த்துள்ளது. இவற்றையெல்லாம் பெருமாள்முருகன் பாராட்டவில்லை என்பதைவிட, 'நடைமுறை வாழ்வு குறித்த காத்திரமான சித்திரமின்மை' எனத் 'தங்கமீன்கள்' குறித்து அவர் 'குறை' கக்குவதைத்தான் சீரணித்துக் கொள்ள முடியவில்லை.

'பார்வையாளரை ஈர்க்கும் காட்சியமைப்புகள் இல்லை' எனப் பெருமாள்முருகன் கூறுவதை எவ்வாறு புரிந்துகொள்வது? பார்வையாளரை ஈர்க்கும் காட்சியமைப்புகள் ஏன் வேண்டும்? வாசகர்களை ஈர்க்கும் கல்கி, சுஜாதா, ராஜேஷ்குமார், ரமணிச்சந்திரன் போன்றோரை முன்னிறுத்திப் பெருமாள்முருகன் எழுத்தில் ஈர்ப்புத்தன்மை குறைவு என யாராவது கூறினால், அது ஒரு நேர்மையான விமர்சனமாக இருக்க வியலுமா? படைப்பின் பணி பார்வையாளரை ஈர்ப்பதன்று, உறங்கும் அவன் மனசாட்சியைத் தட்டியெழுப்பித் தொந்தரவு செய்வதே. 'படங்கள் மெதுவாக நகர்கின்றன'

என்ற பொத்தாம்பொதுவான குற்றச்சாட்டுகளையெல்லாம் தாண்டி, 'சினிமா விமர்சனம்' இன்று வேறு பல நுண்மையான தளங்களுக்குச் சென்றுவிட்டது. வேகம், நிதானம், ஈர்ப்பு, ஈர்ப்பின்மை போன்ற சொற்களெல்லாம் இப்பின் நவீனத்துவக்காலத்தில் சிறிதும் பொருத்தமற்றவை!

'கற்றது தமிழிலும்' சரி, 'தங்கமீன்களிலும்' சரி பார்வையாளர்களைத் தொந்தரவு செய்கிறார் ராம். 'நீ வாழும் சமூகம் எவ்வளவு மோசமானது தெரியுமா?' எனக் கேட்பதுடன்; பாசாங்குகளைப் போர்த்திக்கொண்டு, ஆயிரம் கபடங்களுடன், அப்பாவிகளை விழுங்கி ஏப்பம் விடும் அதிகார அடுக்குகளால் கட்டப்பட்ட அமைப்பின் ஓநாய் முகத்தைக் காட்சிகளால் கிழித்துத் தோரணமாக்கித் தொங்கவிடுகிறார். மிக எளிய மனிதர்களின் 'சமத்துவ வாழ்வுக்கான' நியாயமான போராட்டக் குரல்களைப் 'பிரச்சாரமாக அல்லாமல் கலைத்தரத்துடன்' காட்சிகளாக்குகிறார். 'சினிமா ஒரு காட்சி ஊடகம்' என்பதைத் தொடங்கிய காலம் முதல் மறந்துபோயுள்ள தமிழ் சினிமா உலகிற்கு, ராமின் வருகை, 'காட்சிப்படுத்தலின் சிறப்பை' வலியுறுத்தும் ஒரு வலிமையான நினைவூட்டலாகும். இந்நினைவூட்டலைப் பார்க்கத் தவறிய பலருள் ஒருவராகப் பெருமாள்முருகனும் இருக்கிறார்.

'தங்கமீன்கள்' என்ற குழந்தையின் மனவுலகம் சார்ந்த குறியீட்டையோ, கல்யாணியும் வடிவும் பேசிக் கொண்டிருக்கும்போது கடந்துபோகும் ரயில் ஒரு மனநிலையின் காட்சிப்படிமமாக விரிவது பற்றியோ, இயற்கைக் காட்சிகளின் செழுமை கல்யாணி மற்றும் அவன் மகளின் 'கள்ளங் கபடமற்ற வெள்ளை உள்ளங்களுக்கு' உள்ளுறைப்பொருளாவது குறித்தோ பெருமாள்முருகன் கவனிக்கவேயில்லை. இது, இன்று 'சினிமா விமர்சனம்' செயல்பட்டுக் கொண்டிருக்கும் திசைவெளிக்கு உற்சாகம் அளிப்பதாக இல்லை.

படத்தின் 'டைட்டில் கார்டு' போடப்படும்போதே, 'கதை: ஸ்ரீ சங்கர கோமதி ராம், ராம்' எனக் காட்டப்படுகிறது. எனக்குத் தெரிந்து, தமிழ்ப் படைப்பாளிகளில் பாரதியார் ஒருவர்தாம், தம் மகள் பெயரையும் சேர்த்துக் கொண்டு, 'சகுந்தலா பாப்பாவும் சி.சுப்பிரமணிய பாரதியும் கூடி இயற்றியது' எனக் குறிப்பிட்டுக் 'காலைப்பொழுது' கவிதையைப் படைத்துள்ளார். இப்படத்தின் கதையில், தம் மகளுக்கும் குறிப்பிடத்தக்க பங்குண்டு என்பதைத் தயங்காமல் வெளிப்படுத்தும் ராம், தம் சொந்த அனுபவம் ஒன்றைக் கலைப்படைப்பாக மாற்றுவதில் பெரிய வெற்றியடைந்திருக்கிறார்.

இப்படத்தைத் தந்தை - மகள் பாசப் பிணைப்பை மட்டும் சித்திரிக்கும் ஒரு 'மெலோ டிராமா' வகைப் படமாகக் குறுக்கிப் புரிந்துகொள்வது அபத்தமானது. ஒவ்வோர் உயிரும் அததற்குரிய இயல்பானதும் நியாயமானதுமான சமத்துவ வாழ்வெளியைத் தக்கவைத்துக் கொள்ளத்தான் போராடுகிறது. அழகு, கல்வி, குணம், செல்வம், வலிமை, கலைத்திறன், பட்டம், பதவி, பெருமை, புகழுடையோர் மட்டும் வாழ்ந்தால் போதாது. இவை எதுவும் இல்லாத எளியோரும் வாழத்தானே வேண்டும்? இத்தகைய விரிந்த தளத்திலிருந்து இப்படத்தை அணுகும்போதுதான், பார்வையாளருக்குப் புதிய வெளிச்சங்கள் கிடைக்க வாய்ப்புள்ளது.

கலையின் உயிர்ப்பு, அதன் 'முரட்டு உண்மை'யில்தான் உள்ளது. அப்பட்டமான சித்திரிப்பு என்பதற்கும் யதார்த்தமான சித்திரிப்பு என்பதற்கும் ஒரு மெல்லிய வேறுபாடுள்ளது. யதார்த்தத்தின் போதாமையைக் கலைஞன் நுண்மையாக உணரும்போது, யதார்த்தத்தை மீறியும் மெய்ம்மையை அவன் அப்பட்டமாகக் கைப்பற்றியாக வேண்டியுள்ளது. இதைத்தான் 'பாவனை' என்பதாகப் பெருமாள்முருகன் புரிந்துகொள்கிறார்.

இப்படம் சித்திரிக்கும் களம் சிறு கிராமமா பேரூரா சிறுநகரமா மலைப்பகுதியா (மலையோரக் கிராமம் என்பது படத்தில் தெளிவாக உள்ளது) என்பதெல்லாம் பிரச்சனையில்லை; கற்பனைத் திறன் கூடிவந்த ஒரு குழந்தையும் - அந்தக் குழந்தையைத் தவிர வேறு எதிலும் நிலைகொள்ள முடியாத மனமுடைய ஒரு தகப்பனும் எங்கு இருந்தால்தான் என்ன? இந்தச் சாரத்தைத் தவறவிட்டுவிட்டுப் 'பிழையா சரியா' என்ற தடுமாற்றத்துடன், கருமாதிக் கடுதாசியில் சந்திப்பிழையைத் தேடிக்கொண்டிருப்பதும், காட்சிகளின் முழுமையை நோக்கிக் குவியாமல் துண்டுத் துண்டாக்கிக் 'காட்சிப் பிழைகளைக் கண்டுபிடித்துச் சிலிர்த்துக்கொள்வதும்' சிறிதும் நியாயமற்றதாகும்.

'காட்சிப்பிழையில்' ஆறு பக்கங்களுக்கு நீளும் பெருமாள்முருகன் கட்டுரையில், 'பூர்வ பீடிகைகள்' பலவற்றைப் போட்டுக்கொண்டு,

தங்கமீன்களைப் பற்றி விமர்சன பூர்வமாக முதல்சொல்லை அவர் உதிர்க்க வருவதற்குள், மூன்று முழுப்பக்கங்கள் ஓடிவிடுகின்றன. இப்பக்கங்கள் வழிச் சுவாரசியமான கதாசிரியராகப் பெருமாள்முருகன் வெளிப்படுகிறாரேயன்றிச் 'சினிமா விமர்சகராக'ச் சிறிதும் அவர் வெளிப்படாதது சோர்வூட்டும் விடயமாகும்.

இது 'பாவனைப்படம்' என்பதற்கு பெருமாள்முருகன் கூறும் காரணங்கள் யாவை? 'படம் யதார்த்தமாக இல்லை; பாத்திரப் புனைவு இயற்கையாக இல்லை; இயக்குநர் கூறும் கதையில் நம்பகத் தன்மையில்லை; களம் செயற்கையாக உள்ளது; மெய்ம்மை போன்ற பாவனைதான் இருக்கிறது; வட்டார மொழியும் உடல்மொழியும் இல்லை; கல்விப் பிரச்சனை சரியாகக் கையாளப்படவில்லை; எனவே, இது ஒரு 'போலித்தனமான படம்'.'

வகுப்பறை, நடனப்பயிற்சி நடைபெறுமிடம், பள்ளிக்கூடம் (ப்ரேயர்), ஆசிரியர் ஓய்வறை, குழந்தைகள் விளையாடும் இடங்கள், அப்பாவுடன் சைக்கிளில் செல்லும் சாலை மற்றும் இயற்கை வெளிகள் எனச் செல்லம்மாவின் பொதுவெளி ஒரு குழந்தைக்குரிய அளவில் படத்தில் விரிகிறது. சில்வர் பாலிஷ் போடுமிடம், கடன் வாங்கச் செல்லும் நண்பனின் வீடு, ஊருக்குள் சைக்கிளில் சுற்றுதல், எவிட்டா மிஸ்ஸின் வீடு, கொச்சின் பணியிடம், தங்கையை வரவேற்கச் செல்லும் ஏர்போர்ட், டால்ஃபின் ஆண்டியின் அலுவலகம், ரெயின் மேக்கருக்கான பயணம், பழங்குடியினரின் வசிப்பிடம் எனக் கல்யாணியின் அலைச்சல்களே பொதுவெளியில்தான் நிகழ்கின்றன. கூட்டுக்குடும்ப வாழ்விற்குள் அடைபட்டுள்ள வடிவைப் பொறுத்த வரையில், 'வண்ணச் சீறடி மண்மகள் அறிந்திலள்' என்ற மரபார்ந்த வாழ்வுதான், எல்லாத் தமிழ்ப் பெண்களைப் போலவும் அவளுக்கும் விதிக்கப்பட்டுள்ளது. பெண்களும் குழந்தைகளும் பொது வெளிக்குள் புழங்கும் வாழ்வின் விரிவு, தங்க மீன்களில் மட்டுமில்லை, இன்றுவரையிலும் வந்துள்ள எந்தத் தமிழ்ப் படத்திலும் இல்லை என்பதுதானே யதார்த்தம்! அப்படியும், சடங்கு வீட்டுக்குச் செல்லம்மாவும் வடிவும் தனியே சென்று வருவதாகத்தான் படத்தில் ராம் காட்டுகிறார். இதைப் பொருட்படுத்தத்தானே வேண்டும்?

ஒரு மனிதன், மனிதன் என்ற ஒரே ஒரு காரணத்திற்காகத் தன் சக மனிதர்களால் மதிக்கப்படும், அன்பு செலுத்தப்படும், புரிந்துகொள்ளப்படும், வரவேற்கப்படும் வாய்ப்பு இங்குள்ளதா? இது ஓர் அடிப்படையான கேள்வியாகும். இக்கேள்வியை, ஒவ்வொரு காட்சியிலும் இப்படம் எழுப்புகிறது. இதன்மூலம் தமிழ்ச் சமூகத்தின் பொதுமனசாட்சியைத் தட்டியெழுப்புவதைத்தான் இப்படத்தின் சாரமாகக் கொள்ளவேண்டுமே அல்லாமல், கருத்துகளுக்காகக் காட்சிகள் சோடிக்கப்பட்டுள்ளன எனக் கூறுவதை ஏற்றுக்கொள்ள முடியாது! கருத்தையும் காட்சியையும் சீராக இசைவுபடுத்துவதை, ராமின் சாதகமான 'திரை நுட்பமாக' அல்லாமல், அரசியலைப் பேச மறுக்கும் 'கலை மௌனத்துடன்' ஒப்பிட்டுப் பின்னுக்குத் தள்ளுவதை எவ்வாறு ஏற்க இயலும்? தன் கருத்துக்களுக்குத் தேவையில்லாத பாத்திரங்களைக் காட்சிகளுக்குள் கொண்டுவராமல் பார்த்துக்கொள்வதில் 'தந்திரம்' ஏதுமில்லை; கலைப்பொறுப்புத்தான் கூடுதலாயுள்ளது. ஒரு பூங்காவைப் படம் பிடிக்கும் ஒரு கலைஞன், அவன் கலைக்குத் தேவைப்படும் பகுதிகளை அல்லாமல், பூங்கா முழுமையையும் படம்பிடிக்கிறேன் என்ற போர்வைக்குள் ஒளிந்துகொண்டு, தன் கலையொழுங்கைக் கெடுத்துக்கொள்ள மாட்டான்.

கல்யாணி 'சில்வர் பாலிஷ்' போடும் இடத்தில் அவனுடன் சேர்ந்து 'எடுபிடி' வேலை செய்யும் பெருசுவின் 'பேரன்'; செல்லம்மாவின் கவலைகளைப் பகிர்ந்து கொள்ளும் 'பூரி' நித்யஸ்ரீ; காட்டுக் குளம், ரயில், 'ஆனந்த யாழை மீட்டுகிறேன்' பாடலில் கல்யாணி மற்றும் செல்லம்மாவின் கைகளில் பந்தாகிப் பின் வானேறும் நிலா; காட்டுக்குளத்தில் தனித்திருக்கும் குரங்குத் தாத்தா; கல்யாணியிடம் அடிபட்டோடும் நாய்; கொச்சினில் கல்யாணிக்கு வேலையளித்துப் பரிவு காட்டும் 'மலையாளி' முதலாளி; கல்யாணியுடன் தங்கி அவனது மனத்தைப் புரிந்துகொள்ளும் நண்பன்; வெளிநாட்டுத் தங்கையின் தன்னிருப்பை உறுதிசெய்யும் குழந்தை; வெண்ணிலா 'கேக்' கேட்கும் நண்பனின் மகன்; எவிட்டாவின் கணவன்; செல்லம்மாவின் 'சொக்கி'; காட்டுக்குளத்தின் படிக்கட்டுகளில் துள்ளியோடும் வோடஃபோன் நாய்க்குட்டி; கல்யாணியைப் பரிவுடன் நோக்கும் பழங்குடி மக்கள் என வரும் பாத்திரங்கள் பலவும் அவரவர் நியாயங்களுடனேயே புனையப்பட்டுள்ளனர். கல்யாணியை நியாயப்படுத்தும் பாத்திரப் புனைவுகளாக இவர்களைக் குறுக்கிப் புரிந்துகொள்வதை எப்படி ஏற்க முடியும்?

பாடப்புத்தகப் பொம்மைகளாகக் கல்யாணியின் பெற்றோரை பெருமாள்முருகன் காண்பது, கடுமையான விமர்சனத்துக்குரியதாகும். வீட்டிலிருந்து கல்யாணி பிரிந்து செல்வதற்கு 'ஸ்கூல் பீஸ்' கட்ட முடியாததை விடவும், சொற்களால் துன்புறுத்தும் கல்யாணியின் தந்தைதான் முக்கியமான காரணமாகிறார். வடிவின் மனத்துன்பங்களுக்குக் கல்யாணியின் அம்மாதான் மூலம். பேத்தி செல்லம்மாவையும் பாட்டியின் சொற்களும் செயல்களும் தாம் பாதிக்கின்றன. இவர்களைப் பொம்மைப் பாத்திரங்களாகப் பெருமாள் முருகன் காண்பதன் காரணம் என்ன? அவருக்காவது வெளிச்சமானால் சரி.

'உலகம் என்பது உயர்ந்தோர் மாட்டே!' என்பது ஒரு புரிதல் என்றால், 'உலகம் என்பது அன்புடையார் மாட்டே' என்பதுதான் 'தங்கமீன்கள்' வலியுறுத்த விரும்பும் விழுமியமாகும். பொண்டாட்டியை விடவும் பெற்றோரை விடவும் நண்பர்களை விடவும் தன் மகளிடம்தான் அன்பின் முழுமையைக் கல்யாணி காண்கிறான். அம்மாவை விடவும் தாத்தாவை விடவும் ஆச்சியை விடவும் அப்பாவிடம்தான் நேசிப்பின் ஆழத்தைச் செல்லம்மா உணர்கிறாள். இது ஓர் அபூர்வமான உறவுநிலை. சட்டென நினைவில் இடறும் உண்மைச் சம்பவம்: அருவியில் அடித்துச்செல்லப்பட்ட தன் மகள் சுபத்திராவுக்காகக் கணமும் யோசிக்காமல் குதித்துச் செத்துப் போன வ.வே.சு. அய்யரின் அபூர்வமான பிரியம். (சேரன்மாதேவி குருகுல விவகாரத்தையும் இதையும்

போட்டுத் தோழர்கள் குழப்பிக் கொள்ளக் கூடாது.) இத்தகைய ப்ரியத்தின் அருமையை உணர்ந்தவர்களுக்கு, வேறு எதிலும் மனம் ஒட்டுவதில்லை. இப்படியான அபூர்வமான ப்ரியமும் நடைமுறை வாழ்வில் சிலருக்குச் சாத்தியம்தான். இப்படித்தான் கல்யாணியும் செல்லம்மாவும் பிரவாகமாகப் பொங்கி வழியும் அன்பெனும் பெருநதியில் ஒருவரையொருவர் ஆத்மார்த்தமாகக் கண்டு கொள்கிறார்கள். இக்கண்டுகொள்ளலும் அது சார்ந்த வியப்பும் 'கசிந்து கண்ணீர் மல்கும்' நெக்குருகலும்தான் தங்கமீன்கள்!

ஒரு சினிமாவில், சிலவற்றைக் குறிப்பாகத்தான் காட்டமுடியும். எல்லாவற்றையும் வெளிப்படையாகப் போட்டுடைத்துவிட முடியாது. அப்படி உடைத்துவிட்டாலோ, பிரச்சனைகளை முன்வைக்கும் 'கருத்து விளக்கப் படம்' என்ற விமர்சனம் வேறு முளைத்துவிடும்! இப்படத்தில் ஊடும் பாவுமாகப் பல நுண்மையான துணைமை இழைகளும் பின்னப்பட்டுள்ளன. தந்தை மகள் பாசத்தைப் பிரதிபலிக்கும் இதே படத்தில், தமிழ்ச் சமூகத்தில் தந்தை மகன் உறவு ஏன் இவ்வளவு சிக்கலாக முறுக்கிக்கொள்கிறது என்ற இன்னொரு கோணமும் பதிவாகியுள்ளது. அண்ணன் - தங்கை உறவு; ஆசிரியை - மாணவி உறவு (அதன் எதிர்நிலை மற்றும் நேர்நிலைப் பக்கங்களுடன்); கணவன் - மனைவி உறவு; மாமியார் - மருமகள் உறவு; தாத்தா - ஆச்சி - குழந்தை உறவு; மாமன் மருமகன் உறவு (ஒரு மிகச்சிறிய காட்சியேயாயினும்); கல்யாணியும் அவன் நண்பர்களும் எனத் தமிழ்க் குடும்ப அமைப்பின் பல்வேறு வெளிகளிலும் இக்கதை அலைந்தபடியே உள்ளது.

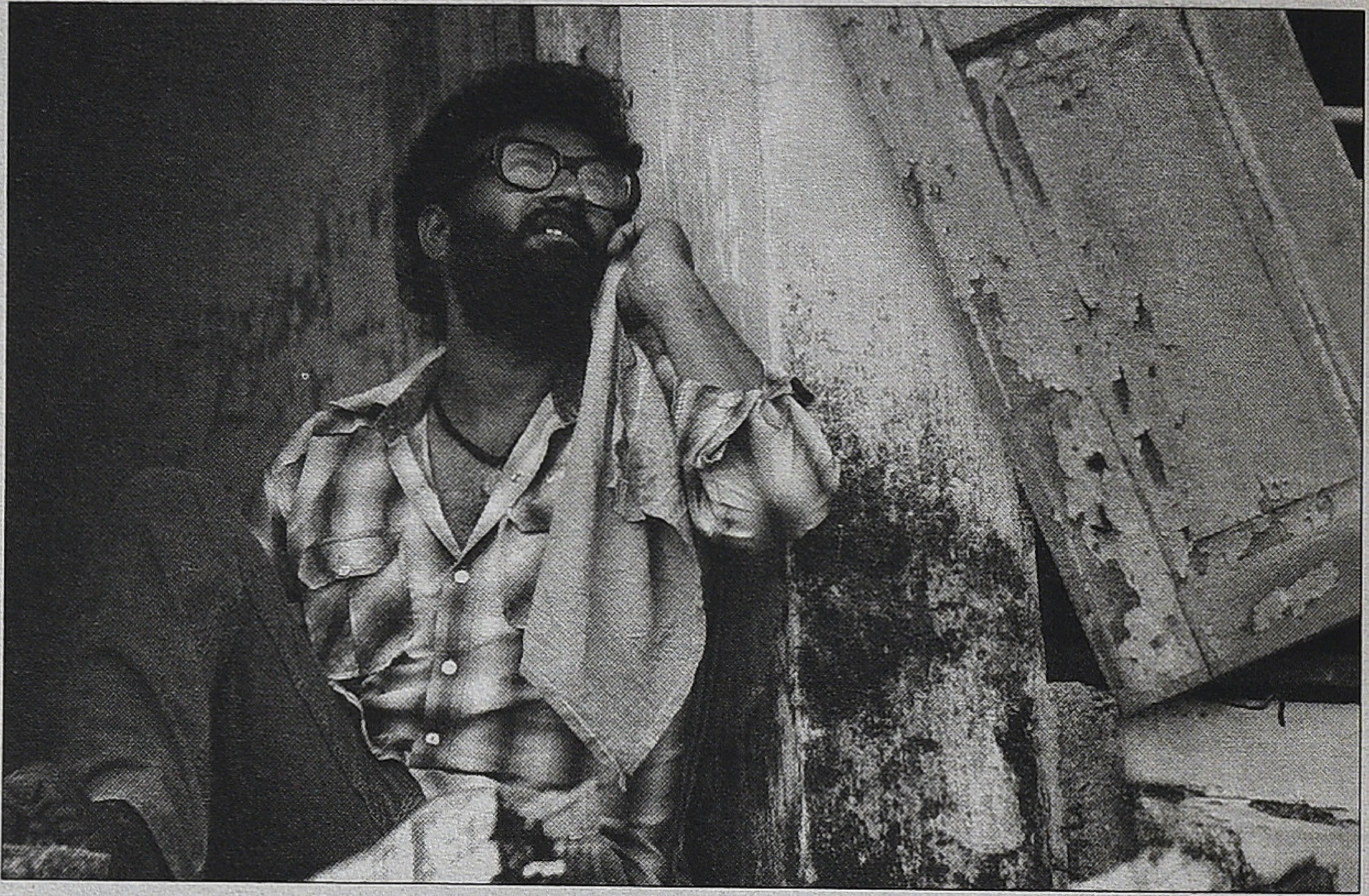
கு. அழகிரிசாமி, கி. ராஜநாராயணன் இருவரும் இடைச்செவல்காரர்கள்தாம். பொதுமொழியைத் தவிர்த்துவிட்டுப் பெரிதும் வட்டார மொழியைப் பயன்படுத்தியவர் கி.ரா. என்றால், வட்டாரமொழியைத் தவிர்த்துவிட்டுப் பெரிதும் பொது மொழியைப் பயன்படுத்தியவர் கு. அழகிரிசாமி. இதற்காக இலக்கியத் தரத்தில் கு. அழகிரிசாமிக்குரிய இடத்தைக் கி.ரா.வுக்குரிய இடத்தைவிட மதிப்புக்குறைவானதாகக் கணிக்க முடியாது! 'கொத்தைப்பருத்தி' சிறுகதைகளை முழுக்க முழுக்க வட்டாரமொழியில் எழுதிய கி.ரா., விகடனில் 'கோபல்ல புரத்து மக்கள்' எழுதியபோது, பரந்துபட்ட பொதுவாசக வெளியைக் கருத்திலெடுத்துப் பொதுமொழிக்குக் கூடுதல் அழுத்தமளித்து எழுதினார். இன்றைக்குக் கதைவெளியில் வட்டாரமொழியை அளவாகக் கலந்து, அடிக்குறிப்புகளின் உதவியின்றி பொதுமொழிக்குப் போதுமான இடமளித்துப் புரிதலை விசாலப்படுத்துவதுதான், பிற வட்டார நாவலாசிரியர்களிடமிருந்து பெருமாள்முருகனை வேறுபடுத்துகிறது. பெருமாள்முருகனின் பெரிய பலமே இந்தப் பொதுவெளிதான். இதுபோல்தான், காத்திரமான படம் பொதுமொழியில் அமையக்கூடாது, வட்டாரமொழியில்தான் அமைய வேண்டும் எனக் கட்டுப்படுத்த முடியாது. அப்படி அமைவது படத்துக்குக் கூடுதல் சிறப்பாகுமேயன்றிப் பொதுமொழியில் அமைவதே குறையாகிவிடாது!

தங்கமீன்களில் மையப்படுத்தப்படுவது 'வட்டாரப்பிரச்சனையன்று'; வளர்முக நாடுகளில் இன்று பிரதானமான சிக்கலாக உருவெடுத்திருக்கும் 'தாய்மொழிக் கல்வியின்மை' மற்றும் 'தனியார் மூலதனமாகும் ஆங்கிலமொழிக் கல்விப்பெருக்கம்' பற்றிய ஒரு தொழிலாளித் தகப்பனின் 'அல்லலுற்று ஆற்றாது அழும் கண்ணீர்' தொடர்பான வெகுமக்கள் பிரச்சனையே ஆகும். இக்கண்ணீர் அனைவருக்கும் சென்றுசேர வேண்டுமானால், வட்டாரமொழியை விடவும் வெளிப்பாட்டுக்குப் பொருத்தமானது பொதுமொழிதான்.

தங்கமீன்களில் காட்டப்படும் குடும்பம், பாரம்பரியமான 'சைவப் பிள்ளைமார்' குடும்பம் என்பதற்கான தடயங்கள், படத்தில் உள்ளன. 'மந்திரமாவது நீறு' என்ற பாடலைக் கல்யாணியின் தந்தை முணுமுணுப்பது; நெற்றி நிறையுமாறு அவர் திருநீற்றை வழித்துப் பூசியிருப்பது; பாட்டியை 'ஆச்சி' எனப் பேத்தி விளிப்பது; இறுதிக்காட்சியில் 'நீறு பூசிய நெற்றியுடன்' செல்லம்மா பரிசு வாங்குவதைக் 'கல்யாணி' பார்த்து நிற்பது எனப் 'பிள்ளைமார் வாழ்வின்' தடயங்கள் படத்தில் உள்ளன. 'பேருந்து வந்து நிற்கும் இடம் ஒரு வளைவாகக் காட்சி தருகிறது' எனப் பெருமாள் முருகன் எழுதுவதற்கும், இதுதான் காரணமாகிறது. திருநெல்வேலிசார் 'வளவு' வீடுகளின் தொடர்ச்சியாகத்தான், கல்யாணியின் நாகர்கோவில் வீட்டையும் காணவேண்டும்!

ஆனால், கல்யாணியின் தந்தைக்கும் கல்யாணிக்கும், அடிப்படையான சில வேறுபாடுகள் இருப்பதையும் படம் மறைக்கவில்லை. தங்கை பெறும் மதிப்பைத் தந்தையிடம் கல்யாணி பெறாமல் போவதற்குப் படிக்கவேண்டிய வயதில் படிப்பை அவன் கோட்டைவிட்டதும், வேற்றுச் சாதிப் பெண்ணைக் காதலித்துப்

பெற்றோர் இசைவின்றித் திருமணம் செய்துகொண்டு வந்ததும்தான் காரணங்களாகின்றன. இச்சாதி மறுப்புத் திருமணத்தால்தான், 'மந்த புத்தியுடன் செல்லம்மா பிறந்துவிட்டதாக'க் கல்யாணியின் தாய் நினைப்பதைக் கல்யாணியிடம் வடிவு சுட்டிக்காட்டும் 'தொனி', படத்தில் பலரும் தவறவிடும் ஒரு நுட்பமான காட்சியாகும்.



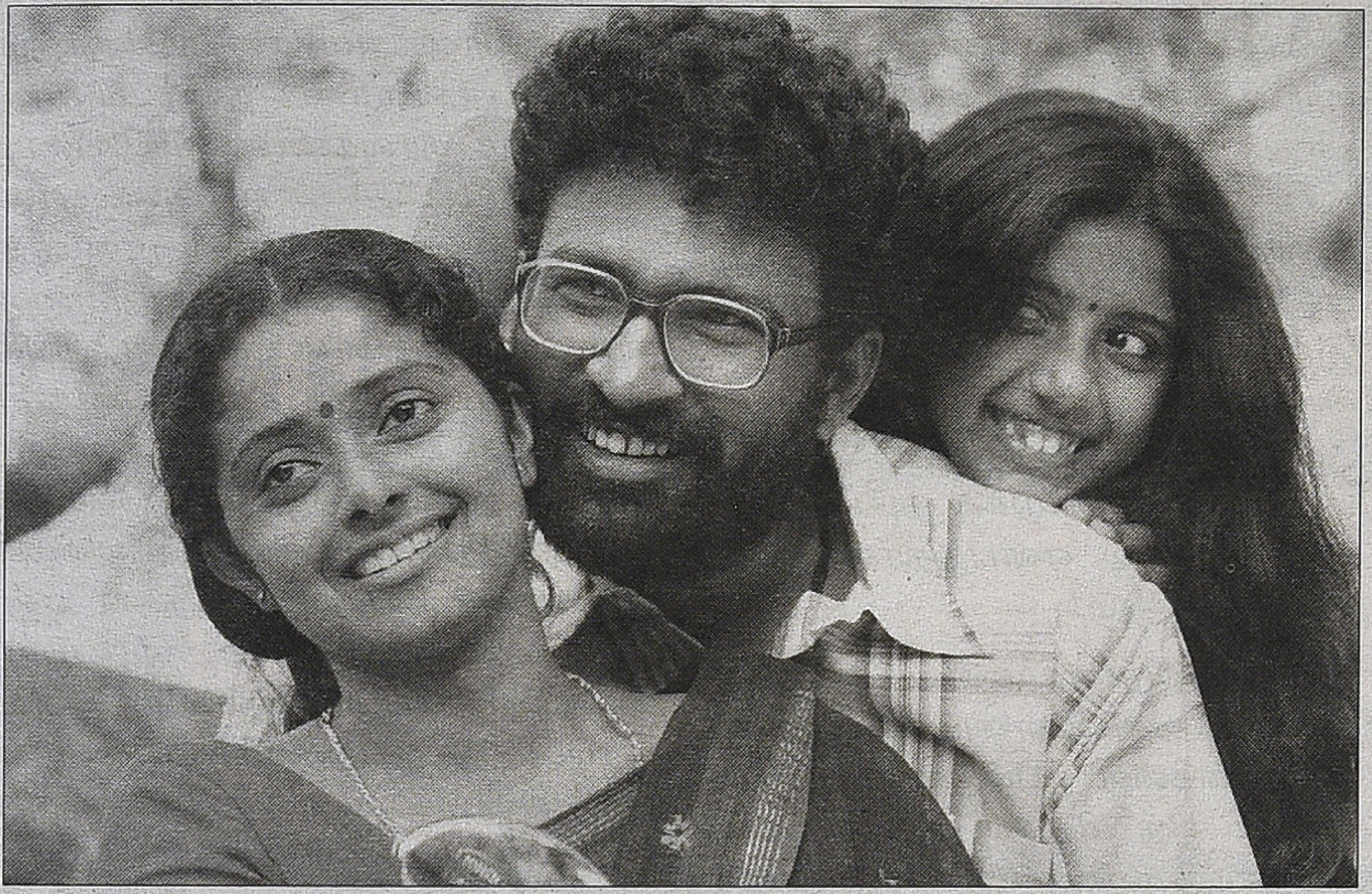
அடக்கி வாசிக்கும் ராமின் அழுத்தமான நடிப்பு; அலட்டிக்கொள்ளாமல் உணர்ச்சிகளைக் கொட்டும் செல்லம்மா; ஒரு கம்பீரமான கவிதை போல் வந்து மனம் தொடும் எவிட்டா மிஸ்; நண்பனின் மகனாய்த் துறுதுறுக்கும் அந்தக் குட்டிப்பையன்; விவரிக்க முடியாத மன அழுத்தத்தைக் கண்களிலும் உடல்மொழியிலும் காட்டும் வடிவு; தோற்றத்திலும் பேச்சிலும் அசைவுகளிலும் முதிர்ச்சியைப் புலப்படுத்தும் அந்த 'மலையாளி' முதலாளி; கல்யாணிக்குக் கொச்சினில் துணைநிற்கும் இளமைத்துடிப்பு மின்னும் நண்பன் எனப் பெரும்பாலான பாத்திரங்கள் உயிரோட்டத்துடனேயே படத்தில் உலவுகிறார்கள். யுவன்ஷங்கர் ராஜாவின் உள்மனதைக் கிளறிவிடும் உறுத்தாத இசை, இப்படத்துக்கு ஒரு பெரிய வரமாகியுள்ளது.

கேமராக் கோணங்களும் அது விரிக்கும் இயற்கைக் காட்சிகளும் படத்தின் நம்பகத்தன்மைக்கு மேலும் வலுவூட்டுகின்றன. இயற்கையை அழகாகக் காட்டுவது ஏமாற்றுவதற்காக அன்று, அதுவும் ஒரு பாத்திரம் என்று பார்வையாளனுக்குப் புரியவைத்துவிட வேண்டுமென்ற பரிதவிப்பினால்தான். நாட்டுப்புறங்களில் தேடியும் கிடைக்காத மனவளமும் மனிதநேயமும், மலைப்புறப் பழங்குடிக் கிராமங்களில் கொட்டிக் கிடப்பதைப் புரியவைப்பதற்குக் கேமராவால் இயற்கையை அள்ளியள்ளி விழுங்குவதைத் தவிர வேறென்னதான் செய்வார் இயக்குநர்?

சைக்கிள் ஓட்டும்போதும், செல்லம்மாவுக்காகப் பள்ளி ஆசிரியரிடம் சென்று குமுறும்போதும், அப்பாவின் அத்தனை அறைகளையும் கற்பாறையாய்த் தாங்கி நிற்கும்போதும், மலையேறும் காட்சியிலும், உழைத்துக் களைத்த அலுப்பில் சவமாய்ப் படுத்துறங்கும்போதும், லேப்டாப்பை விடாமல் பற்றியபடி அடியுதைகளைத் தின்று செரிக்கும்போதும் கல்யாணியிடம் வெளிப்படுவது 'உடல்மொழி' இல்லையா? அப்படியானால், 'உடல்மொழி' என்பதற்குப் பொருள்தான் யாது? வெளிநாட்டாரின் லேப்டாப்பைக் கல்யாணி உற்றுநோக்கிப் பிறகு அதைப் பற்றி இழுத்துக்கொண்டு ஓடும்போதும், 'காக்கைக்கும் தன் குஞ்சு பொன்குஞ்சு என்பதைக் காக்கை வந்து உங்களிடம் சொன்னதா?' எனப் பள்ளி ஆசிரியையிடம் குமுறி வெடிக்கும்போதும், கல்யாணியைக் கண்டு அவர்கள் அஞ்சி நடுங்குவது எதற்காக? 'படிக்காத முரட்டுத் தொழிலாளி' ஒருவனின் உடல்மொழியைக் கண்டு வரும் பதற்றம்தானே அது! இப்படத்தில் வெளிப்படும் கல்யாணியின் உடல்மொழியைப் புரிந்துகொள்வதற்குச் சட்டை போடாமல் முதுகைக் காட்டியபடி படுத்துறங்கும் கல்யாணி, செல்லம்மாவால் எழுப்பப்பட்டுச் சட்டெனத் திரும்பிப் படுக்கும்போது, தொந்தியற்ற அவன் வயிறு தெரிவதைச் சுட்டிக்காட்டலாம். இதைப் பார்க்கத்தான், 'பார்வையாளர் கோணம்' வேண்டும். 'சில்வர் பாலிஷ்' போடுபவனின் கட்டுறுதியான உடலைக் காட்டும் காட்சி அது. இக்காட்சியைத் தவறவிட்டுவிட்டுப் 'பார்வையாளர் கோணம்' பற்றிப் பேசுவதில் பொருளில்லை.

'பள்ளியில் உடன்பயிலும் பிள்ளைகள் எல்லாரும், அந்தக் குழந்தைக்கு எதிரி போலத்தான் காட்டப்படுகிறார்கள். ஒரு குழந்தையைப் பரிதாபமாகக் காட்ட, இத்தனை குழந்தைகளை வில்லர்களாக்க வேண்டுமா?' எனக் கேட்கிறார் பெருமாள் முருகன். இந்த அவதானிப்பு சரியானதுதானா? செல்லம்மாவைப் பழித்துப் பிற குழந்தைகளை வில்லர்களாகப் படம் காட்டுகிறதா? விக்கும் கீக்கும் வித்தியாசம் தெரியாத (உண்மையில் ஆசிரியை மீதான பயத்தால்தான் செல்லம்மா அப்படி மாற்றி எழுதுகிறாள் என்றும் கொள்ளலாம்) செல்லம்மாவைப் பிற குழந்தைகள் 'கீ' எனப் பெயர் சூட்டிப் பழிக்கிறார்கள் என்பதை விடவும், ஆசிரியையின் அறிவுறுத்தலால் அவர்கள் அப்படிச் செய்கிறார்கள் என்பதைத்தான் படம் காட்டுகிறது. ஆசிரியைக்குப் பிடிக்காத குழந்தையிடம் நெருக்கம் காட்டப் பிற குழந்தைகள் அஞ்சுவார்கள்தானே! இப்படத்தைக் கூர்ந்து நோக்குவோருக்குப் பளிச்சிடும் உண்மைகள் இரண்டு.

1. கல்யாணியும் செல்லம்மாவும் படத்தில் வரும் பிறர் யாரையும் புண்படுத்துவதில்லை. மாறாகப் படத்தில் வரும் பிறர்தான், தந்தையையும் மகளையும் தொடர்ந்து சொற்களாலும் செயல்களாலும் இம்சிக்கிறார்கள். (Hell is Others- சார்த்தர்).
2. இன்னாத இந்த உலகத்தைத் தங்கள் பாசத்தாலும் பண்பு



களாலும் இனிமையாக மாற்றிக் கொண்டு, அனைவருடனும் இணக்கமாக வாழ்வதையே கல்யாணியும் செல்லம்மாவும் விரும்புகிறார்கள். பிணங்கும் உலகத்தைப் புரிந்துகொள்ளச் செய்து, அதனுடன் ஒன்றிக் கலந்து இணங்கிவிடுவதற்காகத் தந்தையும் மகளும் போராடுவதைத்தான், 'தங்கமீன்கள்' சித்திரிக்கிறது.

படம் முழுவதும், பரிவான ஒரு சொல் தேடியும், ஆதரவான ஒரு பார்வை வேண்டியும், நம்பகமான உறவுகளுக்கு ஆசைப்பட்டும், புரிந்துகொள்ளப்படுவோம் என்ற அசட்டு நம்பிக்கையோடும் கல்யாணியும் செல்லம்மாவும் மனவெளியிலும் புறவெளியிலும் அலைந்து கொண்டேயுள்ளார்கள். செல்லம்மாவுக்குக் 'காட்டுக்குளம்' என்றால், கல்யாணிக்குப் 'பழங்குடி கிராமம்' நோக்கிய மலைப் பயணமாகத் திரையில் அது விரிகிறது. தகப்பனையும் மகளையும் சுற்றி வளர்ந்த படியேயுள்ள சோகத்திரையை இயற்கையில் திளைப்பதன் மூலம் வென்று, வாழ்வின் வெறுமை வெளியைப் புன்னகையுடன் அவர்கள் கடந்துசென்றபடியே உள்ளனர். கடன் கேட்பதற்காகத் தோழனின் வீடு தேடிச் செல்லும் போது, வீட்டில் அவன் இல்லாததால், வீட்டிற்குள் நுழைவதற்குக் கல்யாணி விரும்புவதில்லை. ஆனால், இதே கல்யாணிதான், செல்லம்மாவின் விருப்பத்துக்காக, இரவு நேரத்தில் 'எவிட்டா' மிஸ் வீடு தேடிப்போகிறான்! அவனது அன்பின் பரிமாணம் அப்படி! இதைச் 'சந்தேகபுத்தி' கொண்ட எவிட்டாவின் கணவன்கூடப் புரிந்துகொண்டு, கல்யாணியைத் தன் வீட்டுக்குள் வரச்சொல்லி அழைக்கிற அந்த இடம், உன்னதம்!

தன்னைக் கேலிசெய்கிற பிற குழந்தைகளைச் செல்லம்மா வெறுப்பதாகப் படத்தில் காட்சியில்லை. தன் தந்தை 'சில்வர் மேன்' என்பதற்கான வியப்பையும் அங்கீகாரத்தையும் பிற குழந்தைகளிடம் பகிர்ந்துகொள்வதன் மூலம் செல்லம்மா சாதித்துக் கொள்ளப் பார்க்கிறாள். வோடோஃபோன் நாய்க்குட்டியைத் தந்தை வாங்கி வருவதன் வாயிலாகத் தன்னைச் சீண்டி நகையாடும் பிள்ளைகளிடம் நன்மதிப்பைத் தான் பெற்றுவிடக்கூடும் என்பதுதான் செல்லம்மாவின் நம்பிக்கை! கல்யாணியையும் செல்லம்மாவையும் படத்தில் யாரும் எதிரிகளாகப் பார்க்கவில்லை. ஆனால், முட்டாள்களாகப் பார்க்கிறார்கள்! 'பணம் இல்லாதவன் எல்லாம் முட்டாள் இல்லை' என்பது கல்யாணியின் எதிர்வினையாகவும், 'ஒரு கேள்விக்குப் பல பதில்கள் சொல்கிறவள் முட்டாள் இல்லை' என்பது செல்லம்மாவின் தற்காப்பாகவும் படத்தில் பதிவு பெற்றுள்ளன.

'கதாநாயகனின் மனைவி வெளியே சென்று தொலைபேசியில் பேசுகிறாள். அந்தக் கடைக்காரரும் கடையில் இருக்கும் வாடிக்கையாளர்களும் எதிரிகளாக வேண்டியதன் அவசியம் என்ன? அவள் உள்ளூர்ப் பெண்தானே!' என்கிறார் பெருமாள் முருகன். பெண்களுக்குப் பழக்கமானவர்களால்தான், அவர்கள் பெரிதும் சீண்டப்படுகிறார்கள் என்றும் பாலியல் தொந்தரவுகளுக்கு ஆளாகிறார்கள் என்றும் பத்திரிகைச் செய்திகளும் அண்மைக்கால ஆய்வுகளும் தெரிவிக்கின்றன. பட்டப் பகலில் பெண்கள் பலாத்காரம் செய்யப்படும் நிகழ்வுகள், இந்தியாவில் இன்னும் குறைந்து விடவில்லை. கட்டிய மனைவியைக் கண்ணகியாகவும், பிற மாதரைப் பரத்தையாரகவும் கருதும் 'இரட்டை மன நிலையோடுதான்' இப்போதும் சராசரி 'இந்தியத் தமிழ் ஆண்' வீதிகளில் உலவிக் கொண்டுள்ளான். அடுத்தவர் படுக்கையறையை எட்டிப் பார்ப்பதற்குப் பத்திரிகை, தொலைக்காட்சி, சினிமா, இணையம் என எந்த வாய்ப்பையும் விட்டுவிட இவன் தயாராய் இல்லை. கல்யாணியின் மனைவி வெளியே சென்று தொலைபேசியில் பேசும்போது, அந்தக் கடைக்காரரும் கடையில் இருக்கும் வாடிக்கையாளர்களும் (பெருமாள்முருகன் கூறுவது போல் எதிரிகளாக இல்லை) எட்டிப்பார்ப்பவர்களாக இருப்பதன் அவசியம் இதுதான். அவள் உள்ளூர்ப் பெண் என்பதால்தான். அப்போது கல்யாணி ஊரில் இல்லை என்பதை அவர்கள் தெரிந்துகொள்கிறார்கள். மாமியார் மாமனார் பாதுகாப்பில் வீட்டோடு வடிவு இருந்தாலும், அவள் இப்போது 'தனித்திருக்கிறாள்' என்ற பொதுபுத்தி மனநினைப்புத்தான், இவர்களையெல்லாம் எட்டிப் பார்க்க வைத்து 'இளவட்டப் பார்வை'யையும் தூண்டுகிறது. இதை ஆணாதிக்க மனநிலையின் வெளிப்பாடாகக் காணாமல் குற்றம் சாட்டுவது பொருத்தமுடையதாகத் தோன்றவில்லை.

கல்யாணியின் மகளுக்குக் கற்றலில் குறைபாடு இருக்கலாம்; இல்லாமலும் இருக்கலாம்; அதுவன்று பிரச்சனை. ஒரு கல்விக்கூடம், பல்வேறு குழந்தைகளையும் அவர்களது வேறுபட்ட மனப்போக்குகளையும் எப்படி எதிர்கொள்கிறது என்பதுதான் இங்குப் பிரச்சனை! தனியார்ப் பள்ளிகளில் மட்டும்தான் பிரச்சனை இருக்கிறதென்றும், அரசு பள்ளிகளில்

பிரச்சனையில்லை என்றும் படம் பேசவில்லை. இரண்டிலும் அவ்வவற்றிற்கேற்ற பிரத்யேகமான பல பிரச்சனைகள் உண்டு என்பதைக் கல்யாணி மறுக்கவில்லை. இல்லாவிட்டால் அவன் படித்த அரசு பள்ளியை நம்பித் தன் குழந்தையையும் முதலிலேயே அதில் அவன் சேர்த்திருப்பானே! அவன் வாழுமிடத்திலுள்ள தனியார்ப் பள்ளி சரியாக இல்லை என்பதும், குழந்தைகளுக்குப் பிடித்த எவிட்டா மிஸ் அரசு பள்ளியில் சேர்ந்துவிட்டதும்தான் செல்லம்மாவைக் கல்யாணி அரசு பள்ளியில் சேர்ப்பதற்குக் காரணங்களாகின்றன! ஆனால், ஒப்பீட்டளவில் தனியார்ப் பள்ளியைவிட அரசு பள்ளி பரவாயில்லை என்ற கருத்து அவனுக்குள்ளது. நடைமுறையில் இது சரிப்பட்டு வருமா? என்ற பெருமாள் முருகனின் கேள்வியில் நியாயம் இருக்கலாம். ஆனால், ஆயிரம் குறைபாடுகளுடன் செயல்பட்டாலும்கூடத் தனியார்ப் பள்ளிகளைவிடவும் அரசு பள்ளிகளில்தான் குழந்தைகளுக்கு ஓரளவிற்கேனும் சுதந்திரமுள்ளது என்பதுதான், கல்யாணியின் பார்வையாயுள்ளது. இப்பார்வையை ஏற்பதால் நாம் இழக்கப்போவது எதை? இதனை மறுப்பதால் நாம் பெறக்கூடியது யாது? கல்வி தொடர்பான அனைத்துப் பிரச்சனைகளுக்கும் தீர்வு கூறும் அறிவுஜீவியாகக் கல்யாணி படத்தில் காட்டப்படவில்லை. இன்றைய கல்வித்திட்டத்தால் சிதைக்கப்பட்ட ஒரு பலியாடுதான் அவன்; தன் மகளையும் அதே மாதிரி 'பலி கொடுக்க' அவன் தயாராய் இல்லை என்பதுதான் படம் காட்டும் நிஜம்!

எல்லாவற்றையும்விட கொடுமையானது 'அபியும் நானும்' படத்துடன் 'தங்கமீன்களை' ஒப்பிடுவது. 'அபியும் நானும்' ஒரு 'மிகைப்புனைவு' படம்; 'செண்டிமெண்ட்' மசாலா. தமிழர்களின் 'குடும்பவாழ்வு மற்றும் கல்வி முறைமை' பற்றிய விமர்சனபூர்வமான 'கலகப்பிரதி' தங்கமீன்கள்! இந்த இரண்டு படங்களையும் எப்படி ஒப்பிட முடியும்?

பொதுவாகச் சிற்றிதழ் உலகிலும், கலந்துரையாடல் மற்றும் விவாதங்களிலும், இன்றைய கல்விப்புல ஆய்வுகளிலும் மிகவும் நிதானமாகவும் ஆழமாகவும் கருத்துகளைப் பதிவு செய்பவர் என்ற பெருமை பெருமாள்முருகனுக்கு உண்டு. மிகக் கூர்மையான அவதானிப்புகளுக்கும் தர்க்கபூர்வமான தடைவிடைகளுக்கும் தரவுகளின் அடிப்படையிலான முடிவுகளுக்கும் அடையாளமானவர் அவர். அறிவுபூர்வமாக அனைத்தையும் அணுகும் பார்வையுடைய பெருமாள் முருகன், தங்கமீன்களைப் பற்றிச் சற்று உணர்ச்சிவசப்பட்டு எல்லை மீறிவிட்டாரோ எனத் தோன்றுகிறது. நேர்ப்பேச்சில் கூடச் சிந்திக்காமல் ஒரு சொல்லைப் பேசாதவர் பெருமாள்முருகன் என்பது, என் அனுபவம். இப்படிப்பட்டவர், எப்படி இவ்வளவு அவசரப்பட்டுத் தங்கமீன்களைப் பற்றிப் 'பாவனைப்படம்' எனத் தீர்ப்பளித்துவிட்டார்?

'தங்கமீன்கள்' படத்தைப் பெருமாள் முருகன் சரியாகப் புரிந்துகொள்ளவில்லை என்பதும், சினிமாவின் பரிமாணங்களை உள்வாங்கிக் கொள்ளாமல் விமர்சித்துள்ளார் என்பதும்தான் என் நிலைப்பாடு. ■

வாசகர் கடிதம்

கருத்துப்பிழை நேரலாமோ?

ரெ. வேணுகோபாலன்,
மின்னஞ்சல்:

திரைப்படங்களைக் குறித்த துணுக்குகளும் முன்னோட்டங்களும் விளம்பரங்களுமே பெருமளவு காணப்படும் பல வார / மாத ஏடுகளுக்கு மத்தியில், 'காட்சிப் பிழை' பத்திரிகை முயற்சி திரைப்பட ஆர்வலர்களான என் போன்றவர்களுக்கு நிரம்பவே ஆறுதல் அளிக்கிறது. அவ்வகையில், எனது உளமார்ந்த பாராட்டுக்களையும் வாழ்த்துக்களையும் முதற்கண் தெரிவித்துக்கொள்கிறேன்.

எழுத்தாளர் வண்ணநிலவன், இயக்குநர் கே. பாலசந்தர் பற்றி எழுதியுள்ள கட்டுரையில், இறுதிப் பத்திக்கு முந்தைய பத்தியின் கடைசிப் பகுதியில், 'பாலசந்தரின் பெரும்பாலான ஆரம்பகாலப் படங்களுக்கு இசையமைத்தவர் வி.குமார். அதன்பிறகு, பாலகிருஷ்ணன், லேகநாத் போன்றவர்கள்' என்று இரண்டாவது வாக்கியம் முற்றுப்பெறாமலேயே இருக்கிறது.

இதை வாசிப்பவர்கள், வி. குமாரைத் தொடர்ந்து பாலகிருஷ்ணன், லோகநாத் (லேகநாத் அல்ல!) ஆகியோர் பாலசந்தர் படத்துக்கு இசையமைத்தார்கள் என்று கருத வாய்ப்பிருக்கிறது. வடிவமைப்பாளர், அடுத்த பக்கத்துக்குக் கட்டுரையை நீட்ட விரும்பாமல் இந்த இரண்டு வாக்கியங்களில் ஒரு பகுதியை விழுங்கியிருக்கலாம். பல திரைப்பட விற்பன்னர்கள் தொடர்பு கொண்டிருக்கிற 'காட்சிப்பிழை'யில் இத்தகைய கருத்துப்பிழை நேரலாமோ? பாலகிருஷ்ணன், பி.எஸ்.லோகநாத் ஆகியோர் ஒளிப்பதிவாளர்கள் என்பதை அனைவரும் அறிவார்கள்.

இது தவிரவும், பல பக்கங்களில் ஆங்காங்கே சில எழுத்துப் பிழைகளும் சந்திப்பிழைகளும் தட்டுப்படுகின்றன. இனிவரும் இதழ்களில் சற்று அதிக கவனம் செலுத்துவது நலம் என்று கருதுகிறேன். மற்றபடி, வருங்காலத்தில் திரைப்படங்கள் குறித்துத் திறனாய்வு செய்பவர்களுக்கு, 'காட்சிப்பிழை'யின் பிரதிகள் மிகவும் பயனளிக்கும் என்று கூறுமளவுக்கு, அருமையாக இருக்கிறது. மென்மேலும் சிறக்க, செழிக்க, வாழ்த்துகள். நன்றி! ■

Owned & Published by: V.M.S. Subagunarajan, Published from 16/25, Ramaniyam Anantha Kuteer, IInd Seaward Road, Valmiki Nagar, Thiruvanmiyur, Chennai 600 041.
Ph: 044 4202 0386, Printed by S. Rajan at Barani Offset Printers, 77, Venkatathiri Street, Kosapet, Chennai 600 012.
Editor: V.M.S. Subagunarajan

Arunai Engineering College

Courses Offered

Bachelor of Engineering

Mechanical Engineering
Computer Science and Engineering
Electrical and Electronics Engineering
Electronics and Communication Engineering
Electronics And Instrumentation Engineering
Civil Engineering

Bachelor of Technology

Information Technology
Chemical Engineering
Industrial Bio Technology

Master of Engineering

CAD / CAM
Computer Science
Applied Electronics
Power Electronics & Drives
Master of Computer Applications

MCA

Velu Nagar, Mathur,
Tiruvannamalai-606603
Tamilnadu. INDIA

Phone No. +91 4175 255101/255102/255103 Mail id : arunai@md2.vsnl.net.in

KAATCHIPPIZHAI Tamil Monthly November 2013 | RNI No.TNTAM/2013/48864 | TNTAM 20847-23.10.2012
Postal Registration No.TN/CC(S)DN/464/13-15 | Date of Published 28.10.2013